ISSN 0130-6405

90

4

ИСКУССТВО КИНО

23 декабря 1989 года в Центральном Доме кинематографистов состоялась торжественная церемония вручения профессиональных призов Союза кинематографистов СССР "Ника" за 1988 год.

Призов были удостоены:

за лучший игровой фильм – "Холодное лето пятьдесят третьего..." ("Мосфильм");
за лучший документальный фильм – "А прошлое кажется сном" (Свердловская киностудия);
за лучший научно-популярный фильм – "Компьютерные игры" ("Леннаучфильм");

за лучший анимационный фильм – "Завтрак на траве" ("Таллиннфильм");
за лучшую режиссерскую работу – А. Михалков-Кончаловский ("История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж");
за лучшую сценарную работу – Ю. Клепиков ("История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж");

за лучшую женскую роль – Н. Негода (''Маленькая Вера'');
за лучшую мужскую роль – Р. Быков (''Комиссар'');
за лучшую роль второго плана Р. Недашковская (''Комиссар'');
за лучшую операторскую работу – В. Гинзбург (''Комиссар'');

за лучшую операторскую работу в неигровом кино – В. Крипченко, В. Таранченко, В. Шевченко ("Чернобыль. Хроника трудных недель");
за лучшую музыку к кинофильму – А. Шнитке ("Комиссар");
за лучшую работу художника – М. Гаухман-Свердлов ("Асса");

за лучшую работу звукооператора – В. Персов ("Дни затмения");
за лучшую работу художника по костюмам – Л. Конникова ("Господин оформитель");
специальный приз за честь и достоинство – Л.З. Траубергу.

Ежемесячный журнал
Орган Союза
кинематографистов СССР
Выходит с января
1931 года

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Гельман А. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Гребнев А. Б.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гульченко В. В.
(первый зам.
главного редактора)
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Донец Л. С.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного
редактора)
Караганов А. В.
Левин Е. С.
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный
секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шепотинник П. Г.
Шинарбаев Е. Б.

ИСКУССТВО КИНО

4 90

Содержание

Вопросы и мысли

3 **Александр Гельман.** Третий фронт

Современность и экран

6 **Лен Карпинский.** По щучьему хотению
11 **Ирина Добровольская.** Всегда были люди...

Необязательные заметки

15 **Владимир Дмитриев.** «Ника» и ее соискатели

Киносоюз и кинопроцесс

18 **Павел Чухрай.** Бессмысленные игры
21 **Сергей Соловьев.** Быть или не быть?
24 **Василий Пичул.** Я — за независимое кино
25 **Даниил Дондурей.** Не бойся!
29 **Н. Рюрикова.** Что это такое — гильдия?
34 **Ермек Шинарбаев.** У нас нет иного выхода, кроме блистательного
36 **Рашид Нугманов, Толомуш Океев.** Тысяча и одна забота...
41 **Вячеслав Никифоров.** Культурная миссия Союза кинематографистов
42 **Алла Бобкова — Нина Фрольцова.** Все впереди?
49 **Анкета кинокритиков «ИК»**

Разборы и размышления

50 **Л. Донец.** Слово берут сталинисты

Теория, история

Диалог с читателем

58 **Виктор Селезнев.** Был ли Эйзенштейн конформистом?
59 **Л. А. Михайлов.** Один существенный перекос
60 **Е. Левин.** Быль или небыль?

Мемуары и публикации

63 **Л. Д. Троцкий.** О художественной литературе и политике РКП
75 **Евгений Габрилович.** Одна жизнь

84 **И. В. Сталин.** Об антиленинских ошибках и националистических извращениях в киноповести Довженко «Украина в огне»

Сюжеты и факты

97 **Ю. Аксель.** История моего одиночества

Теория, история

Интервью «ИК»
126 «Новый Вавилон»: стареют ли фильмы?

За рубежом

На фестивальных орбитах
132 **Андрей Плахов.** Под одной крышей
137 **Петр Шепотинник.** Индиана Джонс и десять заповедей
148 **Л. Карахан.** Маленькие
153 **Досье «ИК»: Томас Гутьерес Алеа, Джуди Дэвис, Георгий Дюлгеров, Клаудиа Кардинале**

„ИК". Избранная проза

155 **Айра Левин.** Ребенок Розмари
174 **Фильмография**

In this issue:

Humanism and culture — reflections of Alexandr Gelman (p. **3**).
Reviews of the films: "A Man On the Tribune" (p. **6**) and "Mission" (p. **11**).
Awards of the Filmmakers' Union (p. **15**).
Notes of the cineastes about the Filmmakers' Union (pp. **18, 21, 24, 25, 29, 34, 36, 41, 42**).
Questionnaire of "IK" (p. **49**).
Review of the films: "Is Stalin With Us?" and "I Worked In the Guard Of Stalin" (p. **50**).
Lev Trotsky: On Literature and Politics Of RKP (p. **63**).
Memoirs of Evgeny Gabrilovitch about Vsevolod Meierhold (p. **75**).
Article of Stalin: Antileninism and nationalism in Dovzenko's film "Ukraine Is Burning" (p. **84**).
Youlia Aksel: "The Story Of My Solitude" (p. **97**).
Talk with Leonid Trauberg (p. **126**).
Andrey Plakhov: Montreal-89 (p. **132**).
Peter Shepotinnik: Venice-89 (p. **137**).
Lev Karakhan: Locarno and Pezaro-89 (p. **148**).
"Rosemary's Baby" by Ira Levin (p. **155**)
Filmography (p. **174**).

На 2-й стороне обложки:
рабочий момент фильма «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж».
На 1-й странице вкладки:
Н. Негода в фильме «Маленькая Вера».
На 2-й и 3-й страницах вкладки:
Р. Недашковская, Н. Мордюкова и Р. Быков в фильме «Комиссар».
На 4-й странице вкладки:
А. Папанов и В. Приёмыхов в фильме «Холодное лето пятьдесят третьего...»

Художественный редактор
Мишунина Л. В.
Корректор
Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319
ул. Усиевича, 9.
Телефон: 151-02-72
Сдано в набор 22.01.90.
Подп. к печати 5.03.90 А07266
Формат бумаги 70×100 1/16
Бумага офсетная № 1. Гарнитура Таймс.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,25.
усл. печ. л. 15,65, уч.-изд. л. 17,6
усл. кр.-отт. 17,91
Тираж 48 000. Заказ 162
Цена 1 руб. 30 коп.
Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат Государственного комитета СССР по печати
142300, г. Чехов Московской области

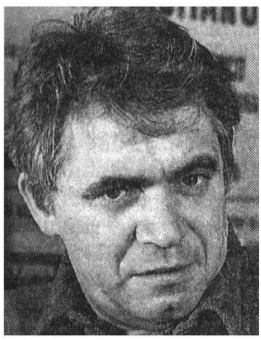
Издание Союза кинематографистов СССР

Фото и адреса актеров редакция не высылает

©
Журнал
«Искусство кино», 1990

Александр Гельман

Третий фронт



В последние месяцы наблюдается новый поворот в политической борьбе. Москва дала толчок Берлину, Праге, Бухаресту, теперь Берлин, Прага и Бухарест подталкивают Москву. А тут вся история с литовской компартией подоспела. Порушили пограничные заграждения на юге Азербайджана. Кровоточат в межнациональной розни Баку и Карабах. В Тбилиси снова вышли на площадь неформалы. Энергичный импульс к ожесточению политических схваток привнесли выборы в местные и республиканские Советы: решается и уже отчасти решилась судьба значительного контингента совпарткадров. Престижное положение аппаратных работников или уже ухудшилось, или вот-вот ухудшится. А многим просто пришлось и приходится уходить со сцены. Неслыханное происходит — партаппарат выходит на митинги, смыкает ряды, средний уровень партаппарата нападает на высшее руководство. На последних пленумах ЦК КПСС звучали почти угрозы в адрес Генсека. Левые неформальные движения призывают к утроенной бдительности, к забастовкам. Размежевание коснулось даже офицерского корпуса армии. Даже наша молодежь, отплясав четыре года под новую музыку, начинает пошевеливаться на политическом поприще. Нарастает сложность, разнонаправленность событий. Непредсказуемость ближайшего будущего взвинчивает нервы.

Как в этой ситуации действовать творческой интеллигенции — какой придерживаться позиции, за что ратовать, чему и кому помогать или мешать? Недавно я был в Свердловске, участвовал в работе клуба творческих работников, тема разговора была «Культура и власть». Разброс, пестрота позиций, критериев, рекомендаций свидетельствовали о растерянности, неуверенности.

Творческая интеллигенция — особая прослойка, она непосредственно в борьбе за власть не участвует, но в большинстве своем активно заинтересована в укреплении демократических порядков, поэтому она так или иначе примыкает к политическому противостоянию, мучительно ищет свое место в разворачивающихся событиях.

Само собой разумеется, я не берусь давать советы или рецепты, «указывать путь». Я могу только поделиться соображениями, которыми сам руководствуюсь.

Я уверен: исход нарастающей борьбы предопределен — другого пути, кроме укоренения в нашем обществе демократического образа жизни, нет. Но путь этот может быть извилистым, с конвульсиями в обратную сторону, даже с кратковременным, мрачным разгулом реакции. В этих условиях, по моему глубокому убеждению, как бы ни поворачивались события, у творческой интел-

лигенции задача остается неизменной: укреплять запас гуманистической воли участников борьбы. Остановить борьбу мы не в состоянии, но содействовать снижению ее ожесточенности мы обязаны.

Значит, «над схваткой»? Да, над схваткой. Именно так, и только так. Когда народ спит, художник обязан будить, звать к борьбе против унижения человеческого достоинства. Но когда народ пробудился, когда началась схватка противоборствующих сторон, задача художника — всеми доступными средствами, личным примером взывать к взаимной пощаде, неустанно напоминать людям, что жизнь и без того катастрофически коротка, чтобы ее еще укорачивать друг другу. Эту службу человечности нужно нести неизменно и последовательно, невзирая на то, что тебя могут обозвать сидящим на двух стульях, или трусом, или еще как-то. Несмотря даже на то, что ты можешь утратить популярность, что тебя будут подозревать бог знает в чем. Для творческой интеллигенции ничего нет выше разума, а разум в моменты обостренной борьбы взывает к пощаде.

Борьба азартна, борьба ожесточает, противник противнику кажется нечеловеком, его не жалко. Тем более когда противник коварен, не разбирается в средствах, готов на все. Логику борьбы нам не отменить, но мы способны вносить в эту «железную логику» ноту человечности. Конечно, всей душой ты сочувствуешь тем, кто отстаивает демократию, ты всегда был и будешь именно с этими людьми, ты всегда будешь содействовать их победе, но только не любой ценой, только не ценой утраты человечности.

Быть в самой гуще борьбы, в самом ее пекле, но не во имя победы любой ценой, а во имя того, чтобы она велась без жестокости, без кровопролития — такой мне представляется достойная позиция интеллигента. Мы — «Красный Крест», это наша служба, это наше место в борьбе. Ибо человек приходит в этот мир только один раз на очень недолгое время, один раз за всю историю человечества, со всеми ее революциями и перестройками, один раз за всю историю Природы. Истории нет предела, а человеку предел есть. Кто-то должен об этом помнить, кто-то должен все время держать это в голове, особенно в критические моменты, когда между людьми разворачивается жесткая борьба. В первую очередь об этом должен помнить тот, кто причисляет себя к интеллигенции. Это и есть подлинная роль интеллигента в периоды острой социальной борьбы. Интеллигенция — носитель духа диалектики, а не односторонней бесшабашной опрометчивости. Интеллигент должен видеть целостную картину борьбы, обе стороны, все стороны конфликта. Его позиция «над схваткой» продиктована не равнодушием, не высокомерием, а милосердием. В почти безрелигиозном обществе, каким наше общество и является, такая позиция интеллигенции, по существу, незаменима, незаместима. Если мы не будем нести эту трудную службу, ее никто не будет нести, больше некому.

Культура борьбы — вот наше поприще, вот фронт наших усилий. Если хорошенько вникнуть в глубинный смысл культуры, то вся она сводится в конечном счете именно к росту культуры борьбы. Собственно говоря, культура борьбы — и есть демократия. Но культура борьбы даже выше демократии, ибо нет ничего выше человечности, нет ничего выше содействия тому, чтобы человек прожил отпущенный ему коротенький срок достойно и сполна.

Сегодня и в правом лагере, и в левом многие проникнуты духом беспощадности. Сказываются десятилетия, когда нас воспитывали в бойцовском режиме неотступной твердости. Выражение «я — солдат партии» сегодня имеет хождение не только среди «солдат КПСС»: чувство меры изменяет и членам новых общественно-политических образований. При этом все апеллируют к массам. Ведь только массовые действия придают экстремизму вес и значимость. Даже в кинематографической среде можно наблюдать проявления популизма. В этом смысле очень важно раз-

личать деятелей, которые действительно выражают интересы и требования народа, от тех, кто использует интересы и требования народа для успешной реализации собственных или групповых притязаний.

Образовалась целая прослойка активистов от экстремизма. Возникла некая забастовочно-митинговая романтика. Недавно один такой романтик задорно говорил с трибуны: «Да что вы боитесь забастовок, бастовать — это замечательно, после забастовок, знаете, как весело работается!» Конечно, жизнь наша, ко всему прочему, долгие годы была пронизана непроницаемой гражданской, политической скукой, идейным унынием. Поэтому сейчас, когда явилась свобода, пружина жажды политической активности враз освободилась. С другой стороны, растерявшиеся было консерваторы спохватились, привели в действие свои мускулы. А между теми и другими — неискушенные, недовольные массы. Тут-то и зиждется опасность — в возможности манипулировать недовольством тысяч и тысяч. Тут и расположена черта, переступая которую последствия уже невозможно предсказать. Из таких остро критических ситуаций можно выйти и к свету, и к мраку.

Спасительна, думается, только центристская, взвешенная позиция, а она в нашем обществе непопулярна, ее у нас даже именуют предательской. Центрист у нас презираем. Мы приветствуем принцип «или-или». Или голова в кустах, или грудь в крестах.

Это подлинная драма нашего массового сознания. А ведь существуют десятки, сотни приемов и методов эффективной, нежестокой, щадящей борьбы. Борьбы, исход которой решается выборами, голосованием, заключением договора.

Многим кажется, что чем беспощаднее ведется борьба, тем быстрее наступает победа. Это неправда. Ибо победа, достигнутая в жестокой борьбе, это победа временная, чреватая новым раундом непримиримости, мести, сведения счетов. Сталин в свое время одержал именно такую победу над своими политическими, идейными противниками — в жестокой, кровавой, бесчеловечной борьбе. И что же? Разве не та его «боевая победа» является сегодня первопричиной новой ожесточенности? И разве не ясно, что если мы не пресечем сейчас эту эстафету зла, она неизбежно ударит по нашим детям и внукам?

Эстафета жестокости тянется издалека. Но теперь она вышла на последнюю дистанцию. Или мы ее вырвем из рук живущих сейчас поколений, прибегнув к более щадящим формам социальной борьбы, или рухнем со всей нашей, а может быть, и со всей мировой историей в бездну.

Во все времена противоборствующие стороны завлекали в свои ряды интеллигенцию. В результате происходил раскол — одни шли направо, другие налево. Но есть еще и третий путь: участвуя в борьбе, преследовать свою особую задачу — всеми доступными средствами предотвращать жестокость. Создавать третий фронт — гуманизма, культуры, объединять людей вокруг этой жизнетворной миссии.

Я встречаю каждый день тех, кто со мной не согласен. Они стараются убедить меня, что я не прав: мол, борьба должна быть беспощадной, иначе победы не видать. Но чем эти люди увереннее в себе, чем они изощреннее в доказательствах своей правоты, тем больше я укрепляюсь в своей позиции центриста, твердого сторонника ненасильственных действий. Непоколебимость их убежденности подтверждает снова и снова оправданность моего выбора.

Лен Карпинский

По щучьему хотению

В коротком фильме — всего три части — автор сценария и режиссер А. Рудерман успевает рассказать о многом. Поэтому его работу точнее называть лаконичной. Налицо талант рисовать портреты так, чтобы не сужать эпоху, а, наоборот, как бы «распаковывать» время, представляя его в лицах. Люди живут в истории, но ведь и история движется людьми. Припоминая и другие работы А. Рудермана, я бы назвал его стиль пунктирным. Образ прочерчивается скупыми штрихами, подспудно соединяющими зрительный и звуковой ряды. А образованное целое напоминает известную загадочную картинку «Охотник в лесу», где в сплетении линий, на первый взгляд хаотичном, вдруг совершенно отчетливо проступает фигура стрелка.

В основе фильма два интервью — с Александром Дубчеком, героем «пражской весны» 1968 года, и Кириллом Мазуровым, бывшим в то время членом Политбюро ЦК КПСС, первым заместителем Председателя Совета Министров СССР. Оба вспоминают о прошлом уже в наши дни. Принадлежность Дубчека к «пражской весне» всем известна. А как в ней участвовал Мазуров? Рассказывает об этом он сам: «Я был в Чехословакии как генерал Трофимов. И никто не знал, что я там был. Шли все донесения на имя генерала Трофимова. И распоряжения от его имени, и телефонные разговоры мои со всеми, с кем надо было. Но никто не знал, кто я такой. ...Я и был главнокомандующим».

Естественно, события освещаются Мазуровым и Дубчеком с разных позиций. Но сказать так — по сути, еще ничего не сказать. На самом деле нас помещают между двумя гигантскими полюсами, далеко выходящими за рамки одномоментного политического конфликта. Мазуров напоминает, что события возникли «не вдруг»: дескать, новые руководители Чехословакии «начали отходить от общих позиций» социалистического лагеря. Но бывший генерал Трофимов, очевидно, не догадывается, что гораздо более «не вдруг» готовилось и наше позорное вмешательство в дела суверенного государства. Советские танки на улицах Праги в 1968 году явились некой громыхающей материальной точкой, поставленной в итоге длительной исторической практики «по щучьему хотению». Политические надзиратели международного лагеря выступили с позиции силы. Только потому, что они привыкли действовать с позиции вседозволенности.

Корни уходят глубоко в историю, относясь к числу тех, которые нынче иногда называют доктринальными. Вначале было как будто только слово. По свидетельству Горького, Ленин как-то говорил ему об интеллигенции, желающей служить лишь интересам справедливости: «В чем же дело? Пожалуйте к нам, ведь это именно мы взяли на себя колоссальный труд поднять народ на ноги, сказать миру всю правду о жизни. Мы указываем народам прямой путь к человеческой жизни, путь из рабства, нищеты, унижения».

Не сомневаюсь, основоположник вполне верил в то, что говорил. История, однако, показала, что насчет «прямого пути» он ошибался. Но что бе-

---

«Человек на трибуне»
Автор сценария и режиссер А. Рудерман. Оператор М. Алексанян. «Центрнаучфильм». Объединение «Колокол». 1989.

зусловно засело в нашей истории и сыграло в ней роковую роль, так вот это: «мы взяли», «мы сказали всю правду», «мы указываем путь»... Под это непререкаемое «мы», установленное системой в бесчисленных вариантах, мгновенно слетелась туча искателей гарантированного счастья. Мир столкнулся с особой породой людей, вообразивших, что именно они способны возглавить целиком все человечество («а дешевле не возьмут»), что все дороги на планете идут от них и к ним же возвращаются. «Рабочий класс всегда прав»,— твердили много лет подряд стоящие у власти большевики. Имелось, конечно, в виду, что авангард класса прав абсолютно — прав «во что бы то ни стало».

Нет, неспроста в какой-то момент на экране появляется трибуна Съезда народных депутатов, а с нее поэт Евтушенко восклицает: «И разве не было, товарищи, этого зазнайства, этого партийного самонаграждения, партийного самославословия». Думаю, в этом коротеньком эпизоде, вроде бы даже и постороннем сюжету, заключен смысловой центр фильма.

Не совершая благих деяний, представители этой породы требовали почитать себя благодетелями. Во всем мире желали видеть только своих продолжателей и поклонников, со всех концов планеты ждали бурных, продолжительных, вообще нескончаемых аплодисментов. Мазуров без тени смущения вспоминает: «Встретили они нас плохо.— Встретили как незваных гостей... Понимаете, вот такое ощущение как будто мы приехали шапку ломать... Один Дубчек улыбался, остальные были хмурые, надутые».

Кто не с ними (точнее — не под ними), тот против них. Собственные отдельные людишки или народишки начинают просто их не замечать, будто начальства и нет вовсе. Вот непередаваемое оскорбление, недопустимая наглость, непростительная черствость! Такое и в страшном сне не приснится: народ вроде бы подвластный, а ведет себя кое-как.

Посмотреть кинодокументы и послушать Мазурова — было, было чему возмутиться. Мы видим, как чехи снимают и скатывают колючую проволоку, разделяющую их страну с соседними. Они начали открывать границы, негодует Мазуров, причем не с Венгрией, а с Австрией и Германией. Тут еще всякие публицисты и писатели начали баламутить народ: «Мы европейская страна»...

Но особенно нестерпимыми, конечно, были заявления, вроде тех, что позволял себе глава государства Йозеф Смрковский: «Отныне партия и ее аппарат в вопросах государственных не будут играть решающей роли. Решать будет правительство республики». Глава чешских экономистов Отто Шик не менее откровенен: «Мы не хотим оставлять партию в старом виде, мы хотим создать совсем иную политическую систему».

Словом, эти чехи собирались совершить миллион несанкционированных поступков. Представляете, совершенно самостоятельно, прямо-таки самозванно! Нет, так дальше не пойдет. Кто не с нами, тот наиболее против нас потому, что самоорганизующееся общество и свободные народы превращают нас, создателей и устроителей всякой жизни, в лишних людей.

Принимая мир в таком ракурсе, сознание мнительного деспота старательно подыскивает в других любые признаки чужеродности и, стремясь придраться к миру, тут же возводит их в символ враждебности. Попутно полностью утрачивается чувство меры. Всем уже смешно, а генералам трофимовым не до смеха. Мазуров доказывает, что видел в Праге «самый настоящий шабаш». И объясняет: «У молодых людей была мода на длинные волосы». «Ну вот, там в Праге бесновалась эта молодежь. Длинноволосая, как они называли себя во всех общественных местах». Глупо? Нет, логично, даже биологично. Знак видового различия: чуждая особь. Избавить братскую страну от «бесчинств нечесаных юнцов» — не благородное ли дело?!

Более ста лет назад великий русский драматург А. Островский ввел в оборот понятие «самодурство», пояснив, что «самодур решительно никого не слушает, а как топнет ногой: «Кто я?»,

тут уж все домашние должны в ноги ему... а то беда». Беда тысячекрат возрастает, когда самодурство «огосударствлено» и стремится распоряжаться в обществе, как в собственном доме, требуя от всех «в ноги». Место в повествовании Мазурова, которое представляется мне показательным: «Власти местные все действовали. И Совет Министров действовал. Только они не выполняли предписаний, которые мы им иногда давали. Мы даем приказание открыть магазины, а Штроугал — бывший председатель правительства — говорит: «Вы пришли, вы и решайте эти вопросы». Ну, то есть вот такой саботаж шел».

Так видит историю — сквозь прорезь прицела — человек с ружьем. А как ее видит тот, кого взяли на мушку? Слушая Дубчека, мы убеждаемся, что никакой конкретной полемики, хотя бы косвенной, между бывшей жертвой и бывшим карателем не возникает да и получиться не может. Стороны должны как минимум находиться в некоем общем идейном и нравственном пространстве, чтобы спор состоялся. Но общего пространства нет, два персонажа живут в двух разных измерениях, лишенных какого-либо сцепления. Конкретная историческая правота Дубчека и других инициаторов «пражской весны» сегодня не требует доказательств. Спустя два десятилетия те инициативы выполнены и, как говорится, перевыполнены. Конфликт выходит на другой уровень.

Быть или не быть? — вот он вопрос, особенно актуальный для конца XX века. Но 1968 год в Чехословакии выдвинул и второй вопрос: как быть, если одни выступают с открытым забралом, а другие, стоя во главе великого государства, норовят всадить нож в спину? Что делать, когда безусловные нормы человеческого общения, выработанные мировым опытом, сознательно разваливаются, правые насильственно объявляются виноватыми, а насильники претендуют на абсолютную правоту? Как прикажете действовать перед лицом тех, у кого, по мысли американского биолога и философа Сент-Дьердя, мозг не является органом мышления, а всего лишь служит инструментом захвата, как клыки и зубы у хищных животных, у кого истиной считается только выгода?

Александр Дубчек: «Очень больно про это говорить... Это крупнейшая трагедия».

Вывернутая наизнанку истина обнажается в фильме в виде фрагментов иностранной кинохроники 1968 года в сопровождении советского диктора. Монтаж, надо полагать, был сфабрикован в то время для нас с вами и теперь сам по себе служит экспонатом познания нравов. Текст налагается на зрительные образы с такой степенью произвольности, что грубая мистификация даже не требует доказательств. Танки чтобы оказать народу поддержку в защите его социалистических завоеваний. Советские воины пришли в Чехословакию как братья, помочь своим друзьям».) Кто-то норовит пнуть тело бронированного чудовища ногой. «Братья»-оккупанты тоже застыли с каменными лицами. Однако и каменные лица, как известно, что-то выражают. Что? Приказ есть приказ, его не обсуждают? Или, может быть, горечь прозрения и первый робкий

Кирилл Мазуров: «Я был в Чехословакии как генерал Трофимов. И никто не знал, что я там был»...

идут по Праге с открытыми люками, над башнями по пояс возвышаются советские солдаты и офицеры. Они, стало быть, в позе освободителей. Возможно, ждали восторженных приветствий, объятий, готовились ловить букеты цветов и принимать «хлеб-соль» — как далекой весной 1945 года. (Диктор: «На улицах стали бесчинствовать нечесаные юнцы, непрерывно подогреваемые подпольными радиостанциями и передачами из ФРГ».) Да, не слыхать радостных возгласов, не видно счастливых улыбок. Улицы зашлись в криках недоумения, обиды, отчаяния; отовсюду несутся проклятия. (Диктор: «Советский Союз и другие социалистические государства направили в Чехословакию свои войска, стыд? Скорее все же другое: достоинство «освободителей» оскорблено явной непочтительностью населения, которое почему-то никак не желает понять, зачем они сюда явились. (Диктор: «Зарвавшиеся бандиты поджигают советские машины, бронетранспортеры, провоцируют советских воинов выстрелами».)

На этой ткани запредельного абсурда, разыгранного не в театре, а в самой истории, хорошо видна насквозь протянутая нить Дубчека. Разговор с ним также происходит в домашней обстановке — в его квартире в Братиславе. И кажется, что у Александра Дубчека до сих пор не проходит недоумение, не укладывается в голове все, что случилось с

ним самим и было проделано с его народом. Он и повествует и как бы спрашивает. (Дубчек: «После этого ареста и при этом аресте было сообщено, что это происходит от имени революционного какого-то правительства и революционного трибунала. Какой революционный трибунал? Какое революционное правительство? Никто из нас не знал».) По существу же эти и другие вопросы, которые и поныне будоражат сознание Дубчека, сливаются в один коренной: «Да разве так можно?» Пожалуй, еще определеннее: «Да что же это за свинство?» И как их, законных руководителей страны, арестовали и как потом вывозили в Москву, усаживали за стол так называемых «переговоров», как еще до того заготовляли на советской территории антисоветские листовки, чтобы подбрасывать их чехам, и многое другое.

Фильм выявляет конфликт между Дубчеком и Мазуровым не таким, каким он выглядел непосредственно в истории. За столкновением этих двух персонажей — теперь уже заочным и художественно осмысленным — мы видим не столько политических противников, сколько людей принципиально разных цивилизаций. У противостоящих сторон различные представления о добре и зле, разные нравственные понятия, вернее, с одной стороны — понятия нравственные, а с другой — безнравственные. Здесь почитаются разные святыни. У них разные праздники и разные скорби. Не удивительно, что Мазуров, инстинктивно защищаясь (или, лучше сказать, нападая), старается ослабить своего оппонента, найдя в нем какого-либо «длинноволосого». И вот нашел: «Он всегда представлялся нашим другом, такие панибратские отношения даже были у многих с ним. Дубчек — человек по характеру слабый, слабохарактерный, но мне кажется, что в нем излишне было самоуверенности... Я не хотел бы его обижать, но чем-то он напоминал, ну Керенского семнадцатого года, такой, значит, рубаха-парень, со всеми на широкой ноге»...

Собственно, сам Мазуров обходится без скорби. Не то чтобы раскаяться, даже посожалеть о своей позорной миссии не может. Дубчеку веришь, когда он опять и опять говорит об осени 68-го года: «Очень больно про это говорить... Это крупнейшая трагедия». Однажды и Мазуров позволяет себе что-то вроде признания, но больше похожего на оправдание, на заверение генерала Трофимова в готовности выполнить любые новые поручения: «Если бы сегодня вопрос этот стоял, то, конечно, такого бы финала не было. Это естественно. При нашей международной обстановке, при нашем сознании такого бы не было». Стало быть, для той обстановки такое было правильным. Как говорится, «каждому овощу свое время».

Разумеется, в какой-то степени этому человеку в зачет и то, что он, по его собственному выражению, «не нашел себя в этой руководящей верхушке нашего государства». Речь идет о брежневской команде. («Мне самому не хотелось в этой команде быть».) Он, поговаривали, стоял за экономические реформы более последовательно, чем его непосредственный шеф Косыгин. Но экран безжалостно возвращает нас на первый Съезд народных депутатов СССР. И уже в новое время с его трибуны Мазуров пугает страну: «Складываются структуры, отвергающие социализм, ратуют за рыночные отношения капиталистического типа...»

Фильм открывается кадрами праздничных демонстраций разных времен в Москве. Проплывают по площади, как по самой истории, портреты Сталина, Молотова, Ворошилова и других, уже подернутых дымкой минувшего, казенных величин. Потом на трибуне Мавзолея появляются Микоян, Косыгин, Подгорный, Брежнев... Вот они — голубчики! Все, кто вел нас по «прямому пути».

А в заключение картины — новый человек на той же трибуне: он появляется уже как вопрос, заданный будущему. Останется ли и этот человек в плену гибельной трибуны или сумеет, наконец, сойти с нее?

Ирина Добровольская

Всегда были люди...

Мне интересно смотреть документальные фильмы, где авторы, скромно отойдя в сторону, дают зрителю возможность вглядеться в человеческое лицо, кусок живой, выхваченной камерой жизни, наконец, в фото или кинодокумент, не вдалбливая жестким монтажом, вовремя обрезанным кадром заранее придуманную концепцию. В пору, когда идеологизировано все: наука, экономика, тем более история и человеческие чувства, особенно дороги «сухие», неприкрашенные факты.

Старая хроника, старые фотографии, старые письма и старые теперь люди, те, кто остался в живых, те, кто тогда были детьми. Их встреча, их воспоминания.

Петроград, 1918 год. Гражданская война. Голод. В городе выдают 50 граммов хлеба в день. Комиссия при Наркомпросе отправляет группу детей в возрасте от 5 до 15 лет на Урал. Тогда это называлось «организацией детских питательных колоний».

Есть история официальная и есть семейная, которая рассказывает то, чего не встретишь на страницах книг. Фильм и начинается как история большой, разбросанной временем семьи: авторы собрали оставшихся в живых бывших колонистов и повторили с ними одиссею 1918 года, в том числе и в прямом, географическом смысле, совершив путешествие от Ленинграда до Владивостока.

«Миссия»
Авторы сценария Л. Гуревич, В. Куперман, при участии М. Бакрадзе. Режиссеры Л. Бакрадзе, М. Бакрадзе. Грузинская студия научно-популярных и документальных фильмов «Мематианэ». 1989.

Так случилось, что материал фильма для меня стал как бы частью семейных преданий: мои родные (в возрасте десяти-двенадцати лет) в 1919 году тоже были отправлены в «питательную колонию», только из Москвы и на Украину. Так что письма колонистов словно вынуты и из моего фамильного архива: «Сегодня нам дали суп из воблы, только очень мало. Все равно лучше, чем в Петрограде».

На станции Кумары наших героев настигла гражданская война. Колонисты поселились в пустом санатории. Станцию попеременно занимают то красные, то белые. Кто-то вспомнил, как красноармеец поднимал штыком детские матрацы: искал белых. Потом то же самое повторялось, только белые искали красных. Потом — вдоль реки катилась телега, заваленная окровавленными трупами. По всей стране брат шел на брата.

Когда власть немного стабилизировалась (целую неделю никто не стрелял), детство брало свое: организовали клуб для обсуждения литературных и театральных вопросов.

И вдруг среди писем крик: «Золотая моя мамочка, хоть двадцать копеек пришли, съели по осьмушке хлеба, а обеда ждать еще семь часов». Или спокойное: «Ходили в деревню, работали по крестьянским дворам. Хозяева выносили тазы с простоквашей: «Ешьте, ешьте, бедные сиротки, все равно свиньям выливать».

Истинные герои фильма начинают вырисовываться не сразу. В Петрограде сходящие с ума от беспокойства родители выбирают трех человек, готовых поехать разыскивать детей. Пред-

ставители Американского Красного Креста обещают им свое содействие.

Детей удалось отыскать в казахстанском Петропавловске. Один из членов поисковой партии — отец двух дочерей, Тани и Насти. Когда он уезжал, младшая, Настя, умоляла взять ее с собой. Но отец отказался: он не может ставить ее в исключительные условия. Раз он не в состоянии забрать всех, он не должен брать никого. Трагическая дилемма безупречной честности; решение, которое невозможно ни осудить, ни оправдать. С фотографии на нас смотрит такое знакомое, прекрасное лицо русского интеллигента начала века: прямой взгляд, темные густые волосы над высоким чистым лбом, небольшая бородка. За его поступком — поколениями выработанный кодекс чести людей, готовых пожертвовать единицами ради идеи счастья всего неисчислимого страдающего человечества. Из таких людей выходили земские деятели, народовольцы, первомартовцы. На каком из переходов нашей истории бескомпромиссность и самоотречение обернулись жестокостью?.. Вскоре после отъезда отца Настя умерла от гнойного плеврита.

1919 год. Россия раздираема на части кровавым кошмаром гражданской войны. Дети из красного Петрограда оказались на территории армии Колчака.

Из миссии Американского Красного Креста в Москве в Омскую миссию приходит распоряжение: взять детей под опеку.

«Миссия»

Что же за люди работают в этих миссиях, ради чего едут в чужую страну, потрясаемую социальными катаклизмами?

Альфред Сван, английский аристократ и музыкант, учился в Петербургской консерватории. Вместе с женой стал активным деятелем Американского Красного Креста и опекуном Петроградской детской колонии. Принял на себя всю тяжесть ответственности, спасая чужих детей, когда большая часть воспитателей разбежалась. Начальницу Петропавловской колонии решительно уволил за воровство и за то, что по-

сылала детей в город просить милостыню.

Путь на запад, к Петрограду, отрезан фронтом, остается путь на восток. Совершается странное путешествие сквозь пространство и жизнь, движение вечного сквозь временное.

Детей передают с рук на руки солдаты самой благородной армии в мире — армии Красного Креста. Снабжают продуктами и материей, с американской деловитостью и размахом нанимают поваров и портних, споро и весело побеждают полчища вшей. Ухитряются усаживать в эшелоны, которые штурмуют толпы обезумевших людей. И все же растет колонистский мартиролог: отравление дикими ягодами на стоянке, скончались братья Поликарповы, умерла от плеврита Лидия Михайлова, 10 лет.

Во Владивостоке, где сменяются власти, где звучит разноязыкая речь интервентов, колонисты провели свой самый спокойный, почти нормальный год: уроки и шалости, купанье в бухте и танцы по вечерам. Паролем и защитой от японских патрулей и прочих напастей служит дружный ребячий выкрик: «Американ Ред Кросс!»

Заведующим детской колонией во Владивостоке становится майор Американского Красного Креста Райли Аллен. Про него бывшие колонисты говорят, что раньше «он жил в раю» — на Гавайских островах, руководил крупной газетой. И бросил все, чтобы поехать спасать неведомых русских детей.

«Миссия»

Транссиб взорван, и остается единственный путь, чтобы вернуть детей родителям: все время на восток, через Тихий и Атлантический океаны, а также Американский континент. Зафрахтован японский угольщик «Йомей Мару», приспособленный под пассажирское судно. Райли Аллен отдает приказ: русскому и американскому персоналу готовиться к погрузке. Стоит процитировать этот своеобразный документ, чтобы понять характер человека: «Колония вступает в весьма критический период жизни. Мы отправляемся в путешествие на три месяца с самыми впечатлительными и, возможно, самыми чувствительными на свете детьми. Если

мы встанем утром с улыбкой и пойдем спать с такой же улыбкой, чтобы ее хватило на следующий день, всему населению парохода это придаст силы».

Строгий, даже суровый к персоналу и необычайно внимательный с детьми, Аллен ежедневно и педантично записывает: «Расход воды... Расстояние до Сан-Франциско... Обед — мясо с капустой, джем, чай, пикули, хлеб... Госпиталь. Количество занятых коек — 8, в изоляторе — 12. Входим в зону штормов».

Заместитель Райли Барл Брэмхолл. В 1920 году ему было двадцать семь лет. Походка похожа на модный уанстеп. По возрасту годится колонистам в старшие братья, по характеру — заботливая нянька. Утешает, развлекает, следит, чтобы никто никого не обидел. Питомцы Барла Брэмхолла считали его вторым отцом.

Вспоминаю рассказ моих родичей: когда поезд, везущий их колонию на Украину, должен был пройти через полувзорванный мост, молоденький красноармеец в разбитых сапогах и порыжелой шинели сел на ступеньки вагона и, растягивая мехи старенькой гармошки, запел: «Живет моя отрада...» Это чтобы ребятам было не так страшно.

Залитая солнцем, продуваемая океанскими ветрами, далекая от европейских войн и революций Америка встретила детей радушно, засыпала подарками, экскурсиями, концертами.

Но и здесь бушевали политические страсти. Одни упрекали Красный Крест за сотрудничество с большевиками. Другие — за то, что не возвращает детей родителям, ведущим борьбу за свободу. И снова знакомые формулировки: «Высказывание Красного Креста о человеколюбии — это политика капитализма».

«Йомей Мару» отплывает из Нью-Йорка в Европу. Снова с детьми Аллен и Барл. Прямой путь на Петроград исключен. Рига и Ревель отказываются принять судно. Франция готова это сделать, но колонисты хотят домой.

Первые похороны в открытом море, умерла девочка Маруся. Японские матросы зашили тело в брезент, покрыли флагом Американского Красного Креста. Японский капитан читает заупокойную молитву.

Аллен принимает решение высадиться в порту Койвисто, в Финляндии. Последний драматический эпизод столкновения политики и простых человеческих чувств разыгрался на реке Сестре, где проходила тогда граница.

Пока колонисты еще в Финляндии, Аллен и Барл настаивают, чтобы дети написали родителям: они хотят быть уверены, что ребята не попадут к чужим людям. «Мы считаем, что это излишняя трата времени, и готовы незамедлительно принять детей на советско-финской границе» (Чичерин).

Американцы непреклонны. Но вот письма получены. Дети снабжены продуктами на несколько дней. Декабрь. Река Сестра. Мостик в две доски. Представителей Советской власти нет, только два голодных, оборванных красноармейца. Брэмхолл провожает, целует детей. «Как же не отец, отец на всю жизнь». На советскую сторону его не пускают — граница.

Переход совершен. Ледяные вагоны; красноармейцы, выменивающие у детей-колонистов кусок сахара на булочку,— в Петрограде выдают 200 граммов хлеба в день. За три года разлуки родители внешне изменились почти неузнаваемо. И все-таки дети — дома.

«Не забывайте нас, а мы не забудем вас. Райли Аллен».

На его могиле в Америке надпись: «Я пройду по этому пути лишь раз, поэтому, если я могу сделать что-то хорошее, если я могу проявить доброту к кому-то, давайте я сделаю это сейчас».

Так и сегодня: во взрывоопасных ситуациях, ставших нашей повседневностью, главное — не потерять человеческий облик. Это единственная гарантия выживания души; вечный, неподверженный коррозии двигатель надежды.

Владимир Дмитриев

«Ника» и ее соискатели

Вручение профессиональных призов Союза кинематографистов СССР за лучшие работы 1988 года, прошедшее в Центральном Доме кинематографистов в Москве, описано, сфотографировано, показано по телевизору, и теперь список премированных картин принадлежит вечности. Ничего не заменишь, ничего не исправишь. Можно только комментировать: радоваться и удивляться, соглашаться и недоумевать. Можно мысленно поставить себя на место потомков, которые, отыскав в библиотечных завалах старый номер журнала «Искусство кино», начнут вглядываться в перечень мало что говорящих названий и давно забытых имен, чтобы понять, чем руководствовались мы, выделяя их из десятков других, также не сохранившихся в памяти. Можно, наконец, — и в этом есть свой резон,— посчитать все премии и посвященную им церемонию за чушь собачью, игры провинциальные, доморощенный пир во время чумы, когда и перспективы неясны, и с продуктами в магазинах негусто, и кино настоящего практически нет, а мы туда же — из кожи вон лезем, и посла американского вкупе с актером Леонидом Ярмольником к нашим игрищам привлекаем, и растягиваем рот до ушей в ослепительной улыбке во все тридцать два искусственных зуба: о'кей, мол, зер гут, полный фонтан.

И все-таки поговорить стоит. Без криков, без насмешек, без глубокого чувства удовлетворения, скрывающего обычно зевающее равнодушие. Потому стоит, что итог, каким бы он ни был, есть повод для размышления, что искусству отечественному, надеюсь, еще жить и жить, что идти по горячему следу текущего кинематографического процесса интереснее, чем анатомировать затвердевшее прошлое. И еще по одной причине.

За месяц до нашего праздника в Париже большое международное жюри вручало свои премии лучшим фильмам и мастерам европейского кино. Не все из награжденных картин я видел, поэтому не могу, например, судить, достойна ли шведская лента «Женщины на крыше» приза за лучшую операторскую работу. Вероятно, достойна. Но... Премия за лучший «молодой» фильм польской картине «300 миль до неба». Награда за лучшую режиссуру венгру Гезе Беремени («Эльдорадо»). Признание лучшей актрисой года англичанки Рут Шин («Высокие надежды»). Креста на вас нет, уважаемые члены жюри.

Но, может, здесь другое: крест-то есть, а вот картин нет. И в самом деле, как можно оценить то, что лучшей лентой назвали «Пейзаж в тумане» Тео Ангелопулоса? По мне — как подчеркнутое уважение к прошлым заслугам высокоталантливого греческого художника, поскольку новая его работа при всех достоинствах изобразительного ряда нарочито искусственна, сверх меры залитературена и при всей кажущейся новизне устремлена в кинематографическое прошлое, в исследованные и апробированные структуры. Если это лучшее, то не совсем понятно, как работать дальше.

Париж и Москву объединила одна картина — «Маленькая Вера», удостоенная во Франции премии за лучший сценарий. Добавлю, что фильм был номини-

рован по шести позициям и я, при всем уважении к сценаристке Марии Хмелик, уверен, что, сделав этой наградой дружественный жест в сторону советского кино, жюри совершило ошибку, не отметив Василия Пичула, чья режиссура на голову выше режиссуры Гезы Беремени, или Наталью Негоду, затмившую застенчивый профессионализм Рут Шин. Мне вообще думается, что побочные, вне категорий искусства, мотивы сыграли слишком большую роль в парижском награждении, но углубляться в эту проблему после уже свершившегося как-то не хочется.

Парижское представление в очередной раз подтвердило глубокий кризис европейского кино, и на этом фоне московская церемония выглядела совсем неплохо. И пусть не было великой радости и редко проходил по залу ток от встречи с большим искусством, но и стыдиться нечего. Это было наше кино — тяжелое, неповоротливое, не всегда умелое, не владеющее в совершенстве современным языком, то кино, которое мы привыкли ругать и от которого постоянно ждем откровений. Ведь другого у нас просто нет.

Но вот что интересно. Призы в Москве вручались от имени Союза кинематографистов СССР, той самой общественности, которая на протяжении многих лет отделяла себя от принятой системы награждений и предлагала свою шкалу ценностей, существенно отличающуюся от государственной. Между тем когда представилась возможность высказаться, члены союза проявили удивительное равнодушие и позволили решать за всех весьма незначительному числу своих собратьев. Не более одной пятой вопросников, разосланных по всей стране, вернулось назад, лишь полторы тысячи высказали свое мнение по предложенным кандидатурам, абсолютное меньшинство продиктовало свою волю! И на нас креста нет, дорогие друзья!

Верю, что если б проголосовали все, результат был бы тем же. И все-таки: почему мы так равнодушны, почему нас не хватает на нестандартную мысль, на серьезную полемику, на просмотр фильма, если он не носит скандального характера, на бурные аплодисменты победившим товарищам, на нелицеприятную дискуссию в присутствии съемочной группы, почему нас не хватает даже на то, чтобы отметить лучшие, по нашему мнению, работы и отправить заполненную анкету в Москву на Васильевскую улицу, дом 13? Как же мы обленились! И неужели нам действительно все равно, какая картина будет признана лучшей и кто из актеров выйдет на сцену, чтобы принять из рук ведущего диплом, статуэтку «Ника» и определенную сумму денег в отдельном конверте, кстати, не слишком значительную при теперешнем уровне инфляции? И почему американский «Оскар», где советским фильмам, как правило, ничего не светит, вызывает у нас зачастую столь взвинченный интерес, несравнимый с интересом к отечественным оценкам?

А между тем повод для раздумий есть. Как понять, например, то, что политический вестерн Александра Прошкина «Холодное лето пятьдесят третьего...» был признан лучшей игровой картиной года, обойдя «Комиссара» Александра Аскольдова и «Маленькую Веру» Василия Пичула? Этот феномен тем более интересен, что лента Прошкина уже коронована дважды: ей присудили Государственную премию СССР, ее поставили на первое место читатели журнала «Советский экран». Троекратное признание — государственное, зрительское и профессиональное, как снег на голову, свалилось на картину, не претендовавшую на роль триумфатора и, смею заметить, к этому не готовую.

Не готовую потому, что благородное, честное, скромное по своим художественным достоинствам «Холодное лето...» изначально было как бы неконкурентоспособно по сравнению с такими мощными фильмами, как «Комиссар» и «Маленькая Вера». Но повторилась ситуация «Золушки»: на бал за наградой отправились старшие дочери, а хрустальный башмачок и принца впридачу получила младшая: послушная скромница, занятая тяжелой повседневной работой и отнюдь не рассчитывавшая на блеск

дворцовых залов и фестивальных огней. Ну, что же. Порадуемся.

Да, порадуемся, но и поймем одну вещь: голосование отдало явное предпочтение традиционному кино, ясному, сюжетному, напряженному и общедоступному. А из этого ясного и общедоступного отобрало то, где эти родовые черты получили максимально законченное жанровое воплощение, то есть фильм Александра Прошкина. «Авангард» — настоящий или им притворяющийся («Дни затмения», «Господин оформитель», «Робинзонада, или Мой английский дедушка», «Асса» — нарочно смешиваю неравноценные и даже противоположные по своей эстетике ленты) — потерпел оглушительное поражение, получив либо второстепенные призы, либо вообще ничего не удостоившись. Можно скорбеть, но такова реальность.

Я — всего лишь одна полуторатысячная из общего числа голосовавших и не хочу оспаривать мнения большинства. Однако хотел бы сказать о том, что меня смущает. Справедливо, когда «Холодное лето...» на первое место выдвигают зрители: это картина для них, сделанная с максимальным уважением к их вкусам и запросам и, что особенно важно, перед ними не заискивающая. Были свои резоны, политические и нравственные, у членов Комитета по Ленинским и Государственным премиям СССР, и здесь тоже спорить не о чем. Но когда в этот ряд подстраиваются профессионалы, мне представляется необходимым небольшой комментарий.

Выскажу исключительно свое мнение. Картина, удостоенная членами Союза кинематографистов СССР звания «лучшего фильма года», должна, помимо высоких художественных, моральных и любых иных качеств, быть либо замкнутой в себе совершенной эстетической конструкцией (таких лент у нас сейчас нет), либо нести возможность продолжения, развития, модификации, вырывающейся за пределы традиционных, пусть максимально добротных схем. Зритель, склонный к консервативному мышлению, может здесь равнодушно отмахнуться, но профессионал обязан заметить и поддержать эту порой едва видную искру обновления. И тем более поддержать, если это не искра, а резко горящее пламя, грозящее разрушить обветшалый мир рутины, как в случае с «Комиссаром» и «Маленькой Верой».

А чтобы достойно отметить хорошо сделанное кино, есть много других возможностей.

Поклон в сторону традиций ощущается и в победе «семейного» тандема из «Комиссара» — Ролана Быкова и Раисы Недашковской. Это замечательные работы, яркие, выразительные, разнообразные, которыми, кажется, можно любоваться бесконечно и показывать желающим в качестве эталонного образца. И хотя Юрий Назаров из «Маленькой Веры» обладает более современным актерским лексиконом, чем Быков, а Зиновий Гердт из «Воров в законе», соперник Недашковской в категории «лучшая роль второго плана», достигает необходимого эффекта более простыми и лаконичными средствами, награждение двух превосходных мастеров следует приветствовать, тем более что зачаровывающая старомодность их игры таит в себе нечто вечное, не подлежащее быстрой оценке текущего времени.

В победе Натальи Негоды, думаю, никто не сомневался. Мы имеем теперь замечательную возможность обернуться в сторону французской столицы, лишившей актрису по праву принадлежащей ей европейской премии, и строго сказать: «Париж, ты не прав!»

Жаль, что у нас всего один приз «за лучшую режиссерскую работу». Надо бы три, чтобы и Андрей Михалков-Кончаловский, и Аскольдов, и Пичул — каждый получил бы награду. Есть справедливость в том, что победила «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж». Но разве мы сочли бы ошибкой, если б победил «Комиссар» или если б «Маленькая Вера»?

А вообще-то с обсуждением лент 1988 года пора кончать и начинать думать о новом конкурсе. С ним будет труднее: 1989-й — не лучший год в истории нашего кино.

Киносоюз и кинопроцесс

Павел Чухрай

Бессмысленные игры

Мы часто ссылаемся на наш V съезд, приводя большое количество упреков руководителям Союза кинематографистов и обвиняя их в том, что они во многом не оправдали наших ожиданий. Это не совсем справедливо, потому что все случившееся в Союзе кинематографистов отражает то, что происходит в обществе. Сила и слабость секретариата — отражение того, что удалось и не удалось сделать в стране к сегодняшнему дню. Если говорить об очень важном личностном моменте, то в руководстве союза много честных, порядочных людей, желающих что-то изменить в лучшую сторону. Я рад, что наш союз выбрал совершенно определенных депутатов, которым я целиком могу доверять как человек, желающий перемен. Всем известны и другие акции политического и социального характера, проводившиеся в союзе. Этим можно только гордиться, но... но... но...

Модель, которую задумывали, и модель, которую в конце концов получили кинематографисты, представляют собой одесские «две большие разницы». Бюрократия за время и за счет проволочек, обманов и компромиссов смогла добиться всего, чего хотела, причем многого из того, что ей удалось, мы еще даже не представляем себе. Я это чувствую. В чем же была ошибка в стратегии Союза кинематографистов? Нас тянула назад полученная в наследство антидемократическая структура. Она-то по сей день и втягивает хороших, честных людей в игру, из которой невозможно выйти.

В свое время в Москву приезжала делегация руководителей польской кинематографии. Модель только начинала внедряться, и кто-то из наших секретарей жаловался: «Понимаешь, хотели демократическим способом, но не получается. Чтобы сделать людям лучше, приходится их же и подавлять. Они то того требуют, то этого...» Поляки слушали, кивали. И сказали: «Мы понимаем, что демократическим путем очень трудно что-нибудь внедрить, но, знаете, вы сделаете гораздо меньше ошибок, если будете добиваться чего-то именно демократическим способом. Другим образом вы не осчастливите ни людей, ни государство».

Кроме ошибок, которые нельзя было не допустить по объективным причинам, секретари допустили ошибки, которые можно было не совершать, но у разных руководителей это совершалось по-разному. Постоянно мешали рудименты старого, и аппарат, не разрушенный до конца, имеет способность к саморегенерации. Мы все ждали, что вот, наконец, союз станет нашим родным домом, но еще совсем недавно у входа, в зависимости от мероприятия, нас встречали какие-то непонятные мальчики, которые пропускали или не пропускали. Ты их никогда не видел, но по выправке понимал, что они совсем

не из этой организации. Союз не стал нашим домом. Это полугосударственная структура, которую могут считать общественной только наивные иностранцы, верящие, что имеют дело с совершенно самостоятельной общественной организацией. Конечно, благодаря этой ситуации государству приходилось с нами считаться, и союз смог сделать много полезного в политическом плане, что примиряет нас с ним.

Что же происходит сегодня? Создана и принята модель, которая не считается с человеком, как все начинания в стране за многие годы. Каждый раз мы объявляем сверху святую идею, но почему-то такие начинания никогда не получаются. Во имя высоких идей приносятся в жертву маленькие надобности и радости человека — и выходит, что и людям плохо, и идее. Есть много причин, но сейчас речь о том, что мы отделяем чистых от нечистых. Сказано: «Кино должны делать талантливые люди». В принципе верно, но в модели неправильно. Надо было думать, как будут жить все оказавшиеся в орбите кино. От недооценки этого момента пошел главный конфликт. Я считаю, что социальные гарантии должны быть у всех, а потом экономические рычаги отделят талантливых от неталантливых. Людьми нельзя жертвовать. Теперь, как ни странно, прав нет вообще ни у кого, даже у грядущих талантливых. Оплата выведенных за штат в течение трех лет будет нищенской, о 100 процентах уже никто и не говорит. А неожиданная формулировка о трехлетней непрерывности стажа говорит о том, что по истечении этого срока стаж прерывается. То, чего добились кинематографисты, образовав союз, утрачено. Например, не работающий несколько лет Э. Климов уже перестал бы получать зарплату, у него прервался бы стаж, и это сказалось бы на его пенсии. Теперь мы будем гораздо больше зависеть от киностудий, чем раньше. Экономическими рычагами от нас смогут добиться большего послушания, чем даже в годы застоя. Мы не сможем отойти далеко от кормушки и должны заглядывать в глаза работодателей. Прогрессивный налог, который сейчас вводится (и если он будет введен), еще страшнее ударит по нам, потому что с наших разовых денег станут взыскивать проценты так же, как с постоянного заработка людей. Наш гонорар не раскладывается на срок, в течение которого мы готовили картину и работали над ней.

За последние годы Союз кинематографистов был втянут в огромное количество каких-то мероприятий по переустройству своей структуры, в чем, конечно, была необходимость, но он почти отошел от насущных социальных проблем. Вдруг возник разговор о создании гильдий. Сначала мы подумали, что действительно неплохо было бы отделить социальные вопросы от политических, тем более что вступаем в какое-то подобие рыночных отношений и понадобятся профессиональные союзы, как на Западе. Я ведь хожу в союз не для того, чтобы критики объясняли мне, как делать картины, а за социальной защитой. Отношения со студиями потребуют юридическую службу, а гильдия способна создать ее. Впрочем, такие формы могли бы существовать и при Союзе кинематографистов. Но руководство союза больше боялось разрушения союза, чем было озабочено социальной защитой человека. И, кстати, о разрушении надо было думать немножко раньше, союз разрушался и помимо гильдий. Кстати, гильдии даже отказывались от функций творческих секций, которые им навязывались. Но в основном разрушение союза идет сейчас из-за объективных процессов в республиках, то есть по не зависящим от кинематографа политическим причинам. И это, на мой взгляд, естественная попытка вернуть узурпированные центром права, хотя мы понимаем, что наша сила была как раз в единстве. На повестке дня сейчас федеративность. Кстати, гильдии — единственная структура, не рассыпающаяся на федерации. Возможно, именно за этой формой будущее, но союз нас держит, не дает полноценной самостоятельности.

Сегодня мы все очутились перед до-

срочным съездом кинематографистов. Эта идея нашла сочувствие у секретариата, поскольку люди устали и их можно понять. Художник не может целиком превратиться в функционера. Работа по подготовке к съезду стимулировалась с двух сторон. Стремление республик к федерализации повлекло за собой уже совершенно бессмысленное занятие — предлагается создание СК РСФСР, Ленинграда, Москвы и т. д. По-моему, это устраивает только бюрократию — ведь союз тогда уже не сможет иметь прежний общественный резонанс. Наш же аппарат привлекает то, что появятся новые штатные единицы. Появится целая пирамида. Мне, скажем, понадобится пройти еще два пролета лестницы из новых людей, чтобы решить какой-то вопрос. Мы сейчас горько обсуждаем, сколько возникнет проблем, как трудно будет быстро реагировать на подводные рифы, расставленные в модели бюрократией, заниматься отбиванием авторского права и т. п. Мы будем вынуждены заниматься другим и будем обескровлены разработкой совершенно ненужных вещей, которые пока даже трудно представить. Скажем, обнаружим, что для создания московского союза чего-то недостает — от здания до машинисток. Начнем ходить по коридорам, выбивать. Года через два, счастливые, доложим своим избирателям, что здание есть, и будем дико горды. Вот в какие игры нас втягивают, а не в занятие делом. Выход был один — если бы пленум, на котором должна была обсуждаться модель, проходил демократичнее, можно было бы решить, нужен ли нам вообще досрочный съезд. Такие голоса подавлялись ссылками на устав, хотя другие люди с этим же уставом в руках доказывали обратное. Словом, как на Съезде народных депутатов: когда председательствующему нужно было пропустить какую-то реплику мимо ушей, он пропускал ее. И вот с упорством, достойным зависти, осуществлена линия на созыв съезда кинематографистов. Думаю, что было бы лучше, если бы желающее уйти на покой руководство проделало это каким-то другим способом. Мы бы пожили с этой моделью, гильдиями, федерациями, посмотрели, как это все будет состыковываться, и тогда своевременный съезд собрал бы опыт и мысли. А теперь, не дав ребенку родиться, мы будем решать, с кем ему дружить. Тем более что все происходит в обстановке апатии кинематографистов, и уставших от работы, и видящих, что мы идем не туда. Кто-то считает, что надо вообще создавать что-то новое, альтернативное союзу. Тоже страшная вещь, потому что, погрязнув во внутренних проблемах, можем распылить остатки сил. Кроме того, люди не хотят входить в новое руководство, потому что ощущают формальность структур, способных только мешать... Тем не менее нам нельзя устраняться от всех этих организационных проблем, чтобы не выпустить из бутылки такого джинна, такую черную силу, как, скажем, в СП РСФСР.

Я отказался баллотироваться в качестве одного из претендентов в руководство московским отделением СК. Не вижу в этом смысла, но буду очень придирчиво смотреть за тем, чтобы пришли люди с прогрессивными, по моим понятиям, взглядами, хотя бы политическими. Уж не говорю о том, как надо внимательно следить за тем, что делается у нас в кино.

Главным и серьезным просчетом нашего Союза кинематографистов считаю то, что не удалось оставить на потом проблему распределения портфелей и заняться всерьез вопросами социальной защиты и устройством механизма кинематографа, который сейчас, забежав вперед по сравнению с экономически неповоротливой страной, ничего не может сделать в одиночку. Руководители студий и проката, увы, теперь закабалят нас в большей степени, чем это было раньше. Впереди борьба, но бороться будет труднее, чем мы ожидали. Вот так.

Сергей Соловьев

Быть или не быть?

Каким быть союзу? Каким не быть? Вообще — быть ли? Порождение ли он хитроумного и коварного тоталитаризма или свободное объединение свободных художников? Союз нам нужен или профсоюз? Думаю, вопросы лишь по виду «гамлетовские». Может быть, как и многое другое, для их уразумения в рамках обыкновенного здравого смысла, тоска по которому с каждым днем все круче, стоит свести все на почти что пошлый бытовой уровень?..

Дело, кажется, было совсем недавно, но, получается, очень давно. Закончив ВГИК, мы уже что-то там снимали, но одновременно еще инерционно доколоброживали во вгиковских бескорыстных «посттусовках», которые так тогда еще не назывались. На одной из таких тухловатых уже вечеринок, на которой вряд ли кто из нас знал слова «пленум», «секретариат» и уж наверняка никто не представлял, что такое «ротация», Гена Шпаликов, обращаясь по тогдашней «хемингуэевской фене», задал вопрос: «Старик, ты в союз подал?» и, услышав в ответ вполне искреннее: «Зачем?», изумился: «Обалдел, что ли? В Дом кино будешь ходить. Там гениальная пивная. В Болшево ездить. Ссуду можно взять. Я вот к Караганову пойду, хочу творческую командировку на Сахалин попросить. Почему на Сахалин? Памяти Антон Палыча. И вообще, как я по-другому туда попаду?..» В моей творческой судьбе заявление это было рубежным: мне сразу до смерти захотелось в союз, ходить к незнакомому, таинственному и прекрасному Караганову, который позволит тебе ехать на Сахалин, взяв ссуду в Доме кино, а может быть, даже и в сам Париж. Признаться, и позже от моих товарищей по ремеслу мне так и не довелось услышать, допустим, такое: «Эх, пойти бы сейчас в союз, поговорить об экзистенциализме, об очередных задачах нашего кинематографа в связи с опубликованием тезисов партии о пятилетке количества, а также о примате образного перед публицистическим!» Вероятно, вопросы такого рода действительно время от времени забредают в наши несчастные головы, и даже в связи с беспримерной уникальностью нашей судьбы, возможно, они не столь уж безумны, но я как-то не упомню момента, чтобы мне захотелось решать их публично, так сказать, в товарищеском кругу. Хотя, повторю, не исключается даже, что на самом деле вопросы эти как бы даже и серьезны и требуют какого-то там решения, но решения эти все-таки, наверное, должны быть приняты на каком-то ином, интимном, что ли, уровне. А в обществе приятных тебе людей, как бы союзников по беде и профессии, все-таки больше хотелось бы попить, скажем, хорошего пива, и чтобы, пока ты решал дома трудные экзистенциальные вопросы, кто-то позаботился о том, чтобы в превосходную, я бы даже на побоялся сказать, привилегированную союзную пивную (которая, светлой памяти, существовала, как известно, в удушающие времена стагнации) уже завозили королевских креветок и копченого леща, а может быть, даже (ну, отчего бы творчески и не помечтать, честное слово!) что-нибудь из остатков российских раков. Или, допустим, в пику какому-то тайно-

му гастрономическому управлению в Кремле идейно бескомпромиссные руководители твоего творческого союза совершили бы головоломную по беспримерной творческой смелости сделку, которую можно назвать и творческим соглашением, скажем, с творческим союзом кинематографистов Баварии, с самым прогрессивным его крылом: чтобы за постоянные поставки хорошего баварского пива мы им тут же печатали копии «Броненосца «Потемкин» или «Шестой части мира» авангардного и вполне постмодернистского Дзиги Вертова. И не надо в этом шокирующем моменте моих академических размышлений о дальнейшей судьбе нашего творческого союза в период гласности и перестройки ханжески охать, прижимая кружевной платочек ужаса к либеральным устам. Убежден, что сам Сергей Михайлович Эйзенштейн, ознакомившись с конкретной исторической ситуацией-заварухой, в которую все-таки попала так горячо им любимая Советская страна, всячески поддержал бы мое творческое предложение, потому что, конечно, ни в каком самом «шестидесятническом» и самом распрогрессивном союзе не дадут тебе рецепта, как снять «Землю». А вот уже индивидуально и как-то безо всякого союза — кого бы то ни было с кем бы то ни было — снявшего, скажем, «Зеркало» хорошо бы все-таки устроить в «бытовом смысле» в нашей жуткой и безжалостной жизни так, чтобы он не рвал свое и без того измученное сердце в очередях, жилищных склоках и размышлениях, где достать лекарство заболевшему ребенку или где сделать вовремя себе качественную кардиограмму,— это первая, главная и прямая обязанность нашего творческого союза, если он действительно хочет быть творческим, а не союзом Новейшей Социальной Демагогии. Не надо, я думаю, сегодня в союзе никого творчески «бередить». До «бережения» этого и без союза охотников предостаточно. Надо бы его любого — прогрессивного или регрессивного — в нем приветить, пригреть, успокоить, защитить и сберечь. Его и семью.

Я много и в некотором изумлении в подотчетный период размышлял над одним из ярчайших феноменов оппозиционного мышления, я бы даже сказал, над эффектом «прорыва водопроводной трубы», выраженным в публикациях-анализах деятельности перестроечного СК моего старого товарища и опять-таки неслучайного союзника Ст. Говорухина. Мы знакомы вот уже скоро четверть века, я всегда по-товарищески любил, да и сейчас люблю его, и говорить все это мне грустно, потому что еще со вгиковских времен привык уважать его мужественную и открытую справедливость. Я хорошо помню времена, когда во всех наших общежитейских вгиковских раздорах и взаимопретензиях именно он всегда был трезвым и неподкупным третейским судьей. Так что же заставило его в зрелом возрасте и зените публичной славы с такой малообъяснимой и безвкусной настырностью произносить и публиковать тексты, где он подсчитывает валютные суточные товарищей, обсуждает тонкую, я бы даже сказал, вполне специально-сексологическую проблему: с женой или, наоборот, без жены следует выезжать в длительную зарубежную командировку нравственному кинематографисту? И уже совсем не по-мужски печатно дуть губки на критиков, что те, как бы будучи и не совсем даже в своем уме, его мало или недостаточно проникновенно хвалят...

«Слушай, что с Говорухиным?— спрашивал меня, тоже изумляясь, наш общий институтский товарищ В. Рубинчик.— Ведь по-Славиному выходит, что хуже Плахова уж и человека на свете нет! Но ведь это же неправда! Ну, взять вот хоть, к примеру, Гитлера — ведь он же хуже?.. Ведь правда — Гитлер хуже?!» Все эти публикации вообще-то терпеть можно только потому, что чувство юмора спасает. Ну, а если всерьез?

А всерьез — с Говорухиным вот, наверное, что: думаю, ему где-то даже на подкорковом уровне претит «неоднородность» или «привилегированность» одних членов союза перед другими. Его раздражают и секретарский «первый

класс» в самолете, и гипотетический «паек». Его раздражают суточные в «свободно конвертируемых фантиках» и щадящий калифорнийский климат. И не сам по себе, а в конкретной социально-этической ситуации: почему его, Говорухина, в это время должны заметать на пустырях бесприютных столичных новостроек экологически нечистые, нездоровые русские метели, в то время как Климов с Лукасом в сан-францисском вечнозеленом кайфе не торопясь обсуждают полеты совершенно голой Маргариты в высоких булгаковских и недостижимых небесах? И если говорить всерьез, то ведь действительно: не очередной «пленум» по творческим вопросам нужен союзу, а планомерная и неустанная работа по предоставлению и улучшению жилья (тут в подотчетный период нам, правлению, секретариату, хвалиться нечем — поругавшись с Моссоветом по высокоидейным вопросам общефилософского характера дальнейшего существования мироздания, мы получили в отместку статус «наименьшего благоприятствования» в предоставлении жилья, так «бедными, но честными» и прожили все это время. Думаю, черт с ней, с высокой идейностью, и не развалились бы мы, прикинувшись в Моссовете хоть ближайшими сотрудниками Нины Андреевой, лишь бы получить необходимое кинематографистам жилье). И больницу мы обязаны построить для всех союзников лучше, чем в любом четвертом управлении, и магазины свои иметь (непременно «привилегированные» и «закрытые», но для всех членов СК): книжный, грампластиночный, а если дело стремительно катится к талонам, то немедленно организовать промтоварный и продовольственный центр, снабжаемый по спецдоговорам и прямым договорам с хозяйствами. А может быть, и о немедленной кооперации с фермами, о прямом их финансировании нужно думать. Мы кое-что попытались на этом направлении сделать, получив под Москвой дачные участки. Но строительство, видимо, будет тянуться бесконечно, а дело это для членов союза живейшее, неотложное. Нам необходимо строительство центра здоровья со множеством спортивных залов, тренажеров, массажистов, бань и первоклассным бассейном. И наши старики — их быт, и пенсии, и настроение — все главнейшие заботы. Самое творческое и гуманное дело в перспективах дальнейшего существования союза в условиях фактического обнищания его членов, падения реального дохода в условиях спекулятивной кооперации и теневой экономики, это гипертрофия, «раздувание» бытовой комиссии и Кинофонда до уровня главного структурного подразделения союза. Самые что ни на есть творческие разговоры сейчас — это о строительстве собственных больниц и их оборудовании, стоматологической поликлиники, центрального детского оздоровительного комплекса на море и т. д. и т. д.

Вот тогда и исчезнет столь справедливо ненавидимое Говорухиным и всеми нами «функционерское кинематографическое неравенство». Но не так, как подразумевается из апокалиптически-рекламных статей моего, я надеюсь, искренне заблудившегося в раздражении товарища: «пусть будут все одинаково нищими». Нравственность, на которую при случае он так охотно любит подднаперет, она тут, разумеется, ни при чем. Тут наш автор почтеннейшую публику, конечно, дурачит. Он, конечно же, и сам без меня прекрасно знает, что нет сегодня ничего безнравственнее того, чтобы сеять вражду...

Василий Пичул

Я — за независимое кино

Я склоняюсь к точке зрения тех, кто считает, что Союз кинематографистов должен заниматься социальной помощью и социальной защитой. Не очень себе представляю, какие творческие проблемы можно решать в союзе. Разумеется, принципы профессионального объединения не отрицают разного рода дискуссий, но подобная деятельность скорее относится к общению, чем к творчеству. Творческие проблемы, на мой взгляд, сугубо индивидуальны, даже интимны, и каждый решает их сам, наедине. Союз как объединение не может помочь мне решить мои личные творческие проблемы. А говорить о том, что союз должен воздействовать на кинопроцесс или формировать его,— просто несерьезно. Кинопроцесс развивается по своим внутренним законам. Но вот на что союз может повлиять, что в его компетенции,— так это созидание, строительство ситуации, когда каждый член союза имел бы полную возможность для самовыражения.

Я очень благодарен секретариату Союза кинематографистов нынешнего созыва — он помог мне выпустить в прокат «Маленькую Веру». Но если наше кинопроизводство начнет нормально функционировать, то подобная помощь никому не понадобится. Однако глобальная проблема кинематографа — проблема производства фильмов, на мой взгляд, не решена, и союз тут бессилен. То, что делают сегодня гильдии, представляется мне бессмысленным. Зачем создавать новый типовой договор, когда надо идти совсем другим путем? Неужели непонятно, что при новом типовом договоре режиссеры остаются рабами студии?

Полная независимость от государства, по моему глубокому убеждению,— вот наш единственный путь и единственный выбор. Это выгодно всем, в том числе и государству, у которого сегодня нет денег на колбасу и одноразовые шприцы.

Студия не должна заниматься кинопроизводством — ее дело оказывать услуги, и только. За любые деньги, но при условии полного равенства в обслуживании и начинающего, и маститого режиссера.

Найти деньги на постановку сейчас не проблема, денег много. Можно даже найти такого спонсора, который даст взаймы без отдачи, если режиссер не хочет заниматься прокатом своего фильма.

Разговоры о коммерческом и элитарном кино — блеф. В нашей стране пока есть преимущества перед Западом: можно снять очень дешевый фильм, и можно вернуть любые деньги, затраченные на производство. Территория у нас огромная, и если картина принадлежит вам, то вы найдете способ ее прокатать. Картина проваливается, когда она в чужих равнодушных и подчас неумелых руках прокатчиков.

Ориентация на Америку с ее мощными студиями и гильдиями в нашей ситуации очень опасна. В Америке режиссер — человек абсолютно и многократно зависимый. От продюсера, от директоров студии, от гильдии и т. д. и т. п. Американские профессиональные гильдии — это мощные организации, которые управляют жизнью людей. Я бы не хотел, чтобы моей жизнью управлял кто бы то ни было. Если мы выберем в качестве ориентира американский вариант, то очень скоро начнем тосковать по Госкино времен застоя.

Итак, я за независимое кино. За то, чтобы каждый режиссер был хозяином своего фильма. Уверен: только этот путь спасет нас.

Даниил Дондурей

Не бойся!

«Совершенно очевидно, что предложенная ныне модель кинематографа никуда не годится. Она нецелесообразна и неприменима. Она не срабатывает» (Евгений Матвеев).

«В документе тревожно отсутствуют стратегические заботы о художественном качестве фильмов и подготовке и воспитании кадров. Как-то это мимо прошло» (Вадим Абдрашитов).

Грамота о даровании частичной вольности кинематографу (постановление Совмина № 1003) не по душе людям любых ориентаций, художественных партий и группировок. Не потому, что, скажем, половинчата — практически не затронута система проката или не разработан механизм поддержки искусства. И не потому, что где-то-де существует отвергнутая правительством программа более радикальных изменений. Желанная подпись Н. Рыжкова кажется предвестием беды, а грядущий рынок — трагедией.

Когда затевали борьбу с административными методами, думали, что стоит ввести единственную им альтернативу — свободный рынок, пусть и в социалистической упряжке, уж он-то, кормилец, быстро приведет к неотвратимому творческому и экономическому расцвету отечественного кино. И если фестивальных чемпионов не прибавится, то уж коммерциализация немедленно вознаградит своих адептов. При этом хотелось надеяться, что она все-таки будет управляемой, «ручной». Таким образом варварство прежней кинореальности отомрет, а новую реальность — при всех издержках — продвинет в сторону процветания, «как на Западе».

Что же вышло? Обманули членов творческого союза авторы и ратоборцы новой модели кинематографа. Не обеспечили мечтаемой смычки преимуществ социализма с рынком. Подсунули опасный, недружественный документ. Повели себя самонадеянно, словно имеют дело не с родимой страной, а с какой-нибудь перестраивающейся Португалией или, на худой конец, Венгрией. Конечно, никто из негодующих не знает, как можно поставить дело иначе. Во всяком случае, другой концепции никто не предложил. Тем более — не пробил. Известно, у нас замысел всего лишь полдела, а «дело мешкотно творится».

Проблема, думаю, в осознанном (или подсознательном) страхе перед будущим. Кончилось счастливое время воображаемого удовлетворения, когда можно было наслаждаться самой возможностью ожидаемых перемен. За три года дрейфа раскрепощения мы, не успев подготовиться, в какой-то момент оказались в новой действительности.

Тут наша публика отказывается смотреть свои же фильмы. За два года почти исчерпал себя интерес к сексу на экране, тогда как на Западе этот интерес удерживался десятилетия. Ослабевает внимание к картинам любого качества и происхождения.

Трезвые головы с самого начала понимали, что рынок сопряжен с массой неприятностей. Он не сентиментален. Не позволяет переложить ответственность за себя на неизвестного (или известного) дядю. Отменяет мышление, психологию, а заодно — с чем действительно невозможно согласиться — нравственность в собесовском его толковании.

Хочется держаться вместе за баррикадой социальных гарантий. Как будто на съемочной площадке каждый не остается один на один с профессией.

Страх этот вполне объясним. Мы являемся свидетелями слома, точнее, обвала более чем полувековой системы кинодела: кинофабрики готовы душить собственных детей — уходящих из родного дома в эмпиреи «как бы свободы» — хозрасчетные студии. Ведомство паразитирует на предоставленной ему госмонополии киноимпорта. Все («Совэкспортфильм», «Союзкинофонд», «Видеофильм», «Союзкиносервис», совместные предприятия, даже кинокопировальные фабрики) норовят втиснуться в беспроигрышную пока компанию торговцев чужеземными лентами. Рынок еще не создан, но уже есть соблазнительные попытки его обойти, перехитрить, применить экономический, административный или мафиозный прессинг. Теряются ориентиры происходящего. Ситуация воспринимается и переживается как незнакомая. Незаконная и зловещая. Грозит надвигающимся распадом. Лелеемая надежда эры застоя — передать всю полноту власти режиссерам-худрукам оказалась очередной иллюзией.

Добавьте к этому шоковые травмы общей экономической ситуации. Государственные формы хозяйствования, доказавшие свою несостоятельность, кардинально не пересмотрены. Продолжается лихорадка назначения налогов. Никто не отменил раздаваемых без разбора субсидий и твердых цен. Далеко до конвертируемости рубля или приватизации экономики. Еще дальше — до терпимости к частному предпринимательству.

Что и говорить, страшно! А ведь подпись Рыжкова не вводит, а, я бы сказал, лишь намекает на другую жизнь, где не надо «накручивать» смены, укладываясь в «план экономии», или пиратским «чесом» компенсировать недостатки авторского вознаграждения. Мы не привыкли верить на слово или, скажем, переквалифицироваться, если три года не получаешь работы по специальности.

Кто виноват? Конечно, союз. Ведь это он, сделав много достойного, покусился на святая святых — на способ производства и сложившиеся производственные отношения. Его ныне безнадежно уставшие лидеры истратили за три года энергию и общественный пафос на то, чтобы вырвать у неотмененной Системы хотя бы подобие новой экономики.

В других, как любят выражаться наши народные депутаты, «цивилизованных странах» творческие сообщества создаются для одной цели: защитить своих членов от посягательств предпринимателей. У нас же (что и говорить — это нонсенс) именно союз тратит все силы, чтобы создать сам институт своих потенциальных противников — кинопредпринимателей. Понимает, что в гильдии есть какой-то смысл, если удастся вырастить независимого в своих действиях субъекта деятельности. Не вора, не ханурика, не чиновника, а ответственного, всерьез рискующего владельца (продюсера, менеджера). От него-то впоследствии и можно — есть шансы — защищаться. Защитив его права, Союз кинематографистов, как сообщество гильдий, сумеет защитить и себя. Вынужденный девиз: воспитай себе достойного контрагента и надежного партнера.

Хорошо бы помнить, что в «цивилизованных странах» великие социальные эксперименты несколько столетий не проводились. Предпринимательство в крови не топилось. Там почему-то в отличие от нас общие непроизводительные расходы и потери не составляют сорока процентов валового общественного продукта — 629 миллиардов рублей (именно миллиардов!). Была ли у нас в последние годы какая-либо реальная сила, кроме союза, способная поколебать принципы прежней киножизни?

Нельзя также забывать о взаимообусловленности всех сфер нашего существования. О том, например, что отсутствие собственности определяет в конечном счете невыносимую грязь на улицах, запустение городов, производств, магазинов. Приоритет всего государственного — повсеместную утерю профессионализма. Унизительность быта и неухоженность предметной среды — высокий статус искусства. Невозможно от-

менить цензуру, ведомственный империализм, но оставить неприкосновенными, скажем, прежние принципы социальных и цеховых гарантий. Отвратительных свойств минувшего, конечно, не жалко. Но как при этом не распрощаться с поблажками и теплотой привычного положения вещей? Владимир Козловский, эмигрант с многолетним стажем работы на Би-би-си, заявил после недавнего посещения Москвы: «Я не знаю, каким образом, но в России в какой-то момент из разговоров рождаются хорошие колбаса и ботинки». Саша Соколов: «А русские только говорят? Минуточку, я должен уточнить... Греки, например, работают еще меньше, чем люди в России. А между тем все богатые. Значит, дело не в количестве работы».

В Системе? Но разве мы знаем ее? Никто ведь не отслеживает как целостный процесс даже очень небольшую и компактную сферу — советский кинематограф. Каждый стремится спроецировать неоднозначный объем его социального существования на ту или иную цеховую или групповую плоскость. Поэтому всегда работают простые схемы объяснения: виноваты идиоты-прокатчики, отсталые зрители или авторы. Что ж, опять «разрушим до основанья, а затем...»? Да, за штат выводится в общей сложности чуть более трех тысяч творческих работников. Но ведь почти с половиной из них — что скрывать, с лучшей — немедля заключаются договоры. Сотни пенсионеров в Москве — это каждый пятый член Союза кинематографистов — получат свои должностные оклады в виде пенсий. Так что опасность чует только часть кинематографистов, которая действительно может оказаться не у дел.

Только вот опять проклятые неувязки. Главные нововведения должны внедряться синхронно. Нельзя всех выводить за штат, если все студии полностью не самостоятельны, не отделены от кинофабрик, нет отлаженного рынка труда. Пока деньги платятся работодателями не из своего кармана при найме есть место и сговору, и коррупции.

Творчество и производство разделить нельзя. Придется выяснить, что же такое рыночный социализм по отношению к искусству. Возможен ли вообще искомый третий путь. Полюбившиеся многим художникам объяснения — бюджетное финансирование способствует поиску и творческим открытиям, а товарный хозрасчет в сфере культуры кончается исключительно развлекаловкой и ширпотребом — уже не срабатывают. Хотя, конечно, с ними жаль расставаться. Очень уж они удобны. Позволяют в одних случаях считать (известно, что это потворствует богатству) деньги, а в других — не считать. Разве наши звезды — народные кинодепутаты, уважаемые драматурги и режиссеры — члены коллегии Госкино не могли внедрить работающий механизм финансирования некоммерческого кино за счет коммерческого и таким образом вообще снять вопрос о пагубности хозрасчета для искусства? Ведь это можно было сделать без обращения к правительству собственным решением внутри отрасли.

Нынешние хозрасчетные проклятья и заклинания ничем не отличаются от великой идеологемы «искусство принадлежит народу». Тот же политизированный смысловой подлог. На сегодняшний день нет никаких доказательств того, что наши выдающиеся мастера находятся в простое из-за последствий экономической самостоятельности, а не по собственной воле. Мы, прямо скажем, не самая процветающая в мире киноиндустрия, без сомнения вкладываем миллионы в самое что ни на есть авторское, экспериментаторское кино. Откуда же тогда эти вымышленные шекспировские страсти по поводу вдруг обнаружившихся причин возможного художественного грехопадения? Предположим, мировой опыт нам не указ. Но хозрасчет по сути своей — это не хамство прибыли, извлеченной любой ценой, а десятки способов эффективного финансирования качества. Хотя, надо признать, наш переходный, с позволения сказать, хозрасчет вызывает серьезные сомнения в его честности и цивилизованности. Неужели кто-то еще надеется,

что с изменением экономики искусства сохранится все то, что так «дорого» нам было в эру Суслова, породившую, кстати, и шедевры.

На рынок нельзя загнать силой. Он может вырасти только снизу — от зрителя. (Не случайно именно кинотеатры по постановлению № 1003 не освобождены от крепостной зависимости.) В затянувшийся и уже изжитый переходный период нужно попытаться менять не формы, а сущности. Отказаться от умерщвляющей идеологемы «Все вокруг колхозное — все вокруг мое». Передать производство и прокат настоящим владельцам — действительно самостоятельным, государственным, общественным, коллективным, кооперативным собственникам. Всем, кто в состоянии владеть.

Почему мы готовимся только к выбору: либо оставить все как есть, либо достичь невиданных коммерческих успехов? Во всяком случае, никто и никогда не ассоциирует чье-нибудь (не дай бог — свое) будущее с драмами поражения. За пять лет я ни разу ни в текстах, ни в выступлениях не встречался даже с упоминанием этой проблемы — проигрыша, разорения. Что это? Утешительные издержки психологии коллективного счастья: пусть нам только разрешат, а уж валютой и светлым будущим мы себя обеспечим. Не допускаем мысль, что кто-то ведь может — должен — разориться! Нельзя развиваться без потерь как следствия ошибочных решений. Нельзя жить без приемлемой формулы ликвидации, перехода из рук в руки студий, кинопроизводящих и кинопрокатных организаций. Тех, кто рисковал, вкладывая в проект деньги.

Так и хочется предупредить: режиссеры, в преддверии рынка постарайтесь подготовить тех, кому вы мирно отдадите власть. Она вас погубит! Не чиновникам, а суверенным собственникам, предпринимателям-профессионалам. Казалось: достаточно во всех случаях удовлетворить требования постановщика, и все образуется само собой. Будто зрители, прокатчики, творческие группы, распорядители кредитов, местные Советы понимают (вернее, должны понимать) функции кинематографа исключительно так, как он их понимает. Экономическая деятельность даже в сфере культуры — это всегда противостояние интересов, действий, представлений о должном и допустимом. Но может быть перестать бояться конфликтов, конкуренции.

Видимо, мы уже не можем возвратиться в наше славное прошлое. Поздно. Остается только либо резко назад, либо пусть спиной, но в сторону рынка. С продюсерами, юристами, страховыми агентами, невыгодностью воровства и «химии», экспертными, конъюнктурными, рекламными и иными посредниками. Наконец, с фирмами по продвижению фильмов на экран.

Увы, кончается век патерналистских и властно-силовых структур. Молодые уже понимают, что все события происходят на студиях. Практическая власть из ЦК, Госкино, союза незаметно просачивается, перетекает в производственные организации — к работодателю. Независимо от того, будет ли достойно проведена федерализация творческого союза, будут ли представлять хоть какую-либо силу гильдии. Независимо от того, какие фонды и как будет распределять ведомство. Именно поэтому сегодня так важно принимать дееспособные в будущем решения. «Грамотное экономическое решение,— говорит А. Стреляный,— подобно снайперскому выстрелу. Результат — мгновенный... Но, помимо безграмотности, есть страх. Грамотные решения принимать очень страшно. А то, что очень страшно, делают только в самых крайних случаях: когда не сделать то, что страшно, становится еще страшнее». Мне кажется, такой момент уже наступил.

Н. Рюрикова

Что это такое — гильдия?

В июне прошлого года секретариат Союза кинематографистов утвердил уставы профессиональных гильдий: актеров, режиссеров, сценаристов, операторов, художников, звукооператоров, кинокритиков, композиторов, директоров.

Что это такое — гильдия?

Этот вопрос я задала кинодраматургу, секретарю Союза кинематографистов Рустаму Ибрагимбекову.

Р. Ибрагимбеков. Мы все время говорим о гражданских и социальных правах. Но есть еще и профессиональные права, и в этом мы абсолютно беззащитны перед нашим государством. Все построено так хитро, что государство организовано и вооружено до зубов, а каждый творческий работник ведет борьбу за свое профессиональное достоинство, за свой труд, за оценку своего труда — в одиночку. Гильдия — это коллективное профессиональное образование, которое призвано защищать профессиональные интересы ее членов.

— Значит, вы сторонник гильдии?

Р. Ибрагимбеков. Да, всей душой, обеими руками! Мне кажется, что образование внутри Союза кинематографистов новой структуры, которую мы назвали «гильдия»,— это часть общего движения к правовому государству.

— Но ведь есть профсоюз работников культуры, есть профессиональные комиссии в рамках союза — например, комиссия режиссеров, комиссия драматургов, операторов, художников и т. д. В конце концов, союз сегодня сам способен отстоять интересы каждого своего члена.

Р. Ибрагимбеков. Согласен. Но, во-первых, союз защищает работников кино главным образом в конфликтах творческих, а не в социально-экономически-юридических. Если союз начнет разбираться во всех таких проблемах, а с введением новой модели кино этих вопросов только прибавится, союзу придется отставить свои дела и заниматься только защитой прав творческих работников кино. А во-вторых, союз, как и вся наша страна, на протяжении многих лет признавал своей задачей защиту интересов кинематографистов — это записано в его уставе,— но не выработал конкретных механизмов, которые бы это исполняли. Поэтому речь идет не просто о названии, была комиссия — теперь стала гильдия, речь идет о новом содержании. Гильдия, в частности, сценаристов,— это охрана профессии драматурга, поддержание мастерства и профессионализма. Поэтому структурно это будет абсолютно новая организация.

— А как гильдия сможет защищать интересы и права ее членов?

Р. Ибрагимбеков. Гильдия должна будет противостоять любой организации, нарушающей законные права кинематографистов. Для этого гильдии нужны соответствующие службы и обязательно деньги. У союза есть средства, но очень ограниченные, и идут они на реализацию прежде всего союзных нужд.

— Значит, гильдия должна зарабатывать?

Р. Ибрагимбеков. Непременное условие.

— Есть профессионалы, которые не хотят вступать в гильдию. Почему?

Р. Ибрагимбеков. Если человек не может бегать, ему сколько ни объясняй, что кеды лучше, чем туфли, раз он не может бегать — он не поймет разницы. Гильдия — это расширение возможностей, но возможностями надо уметь пользоваться.

— И все-таки большинство упрямо не понимает — зачем?

Р. Ибрагимбеков. У нас в стране есть такая устоявшаяся традиция, что большинство всегда право, но ведь умных-то людей мало. Поэтому принцип большинства заключается в одном: меньшинство придумывает нечто новое и убеждает большинство. А на это всегда уходит время. Вот такая ситуация.

— Придумана ли концепция гильдии?

Р. Ибрагимбеков. Да ничего не надо придумывать. Мы все время изобретаем велосипед. Традиционная форма — в Америке всегда существовали и существуют цеховые кинематографические образования. Американская гильдия богата, существует много лет, сценаристы могут жить, вообще не создавая картин,— такая мощная организация. Американский член гильдии защищен очень мощными правами.

— Значит, в основу идеи лег пример американской гильдии?

Р. Ибрагимбеков. Мы не брали что-либо за образец. Мы к этому пришли, жизнь привела. Я думаю, что не только мне, но и всем сценаристам надоело ходить по студиям и все время доказывать, что твой сценарий хороший, нужный. Или: с кого спросить, когда в процессе съемок твой сценарий так переделывают, что узнать потом невозможно. А если у меня есть гильдия, я обращаюсь туда, и гильдия говорит: «Прекратите это издевательство».

— Значит, гильдия нужна в случае конфликта?

Р. Ибрагимбеков. Да, в случае конфликта. И еще гильдия добьется, чтобы мне платили, скажем, не шесть, а двенадцать тысяч и за прокат картины, будь то на телевидении, в видеосалонах или в клубах — определенный процент, а если фильм — шлягер, отчисления должны идти и за это. Гильдия сможет обеспечивать и в социально-бытовом плане. За гильдиями — большое будущее, я в этом уверен.

И еще. Чем больше мы федерализируем Союз кинематографистов, тем больше самостоятельности получит каждая отдельная национальная кинематография. Но этот процесс двусторонний, обоюдоострый, и есть опасения, что федерализация приведет к распаду союза. Поэтому гильдии можно сравнивать с обручами на бочке, потому что они как бы профессиональное сквозное образование в рамках СК, не зависящее от того, где человек этой профессии живет. Нам нужны прошивающие или охватывающие структуры внутри союза, чтобы сохранить наше единство — не на словах, а в реальности. В этом смысле гильдии необходимы.

●

Итак, гильдии созданы, а некоторые из них уже начали действовать. Что же все-таки стало побудительной причиной создания этих организаций?

Мне кажется, появление гильдий — закономерное следствие перемен в кинематографе и прежде всего — введения хозрасчета. Да, кинематограф стал свободным творчески и экономически, теперь он зависит только от зрителя — точнее, от прокатчика, который, угадывая вкус зрителя, закупает на кинорынке только то, что, по его мнению, будет популярным и даст «хорошую кассу».

Но, конечно, так гладко все выглядит только на бумаге. В жизни все иначе. Вся система советского кинематографа оказалась неподготовленной к переменам — начиная от слабой, отсталой производственной базы и кончая полной неразберихой в прокате, который, по словам А. Германа, погубит советский кинематограф. С уверенностью можно ска-

зать, что выиграли от новой жизни три-четыре создателя «кинобестселлеров», а вместе с ними и их объединения. Судьба же большинства фильмов последнего времени — а значит, и их авторов — пока еще не определилась с достаточной ясностью. Но перемены несомненны, кинематографисты чувствуют это на себе — и прежде всего в том, что мир кино стал жестким, деловым, уверенность в завтрашнем дне, в обеспеченности работой и зарплатой у многих исчезла. Хозрасчет! С введением новой модели кино все творческие профессии выводятся за штат киностудий. Некому жаловаться, взывать к сочувствию, ушла в прошлое возможность пойти в Госкино, к себе на студию, в союз и пусть «с боем» или «по договоренности», но получить постановку — свою, выстраданную или очередную конъюнктурно-идеологическую... Теперь от превратностей судьбы не застрахован никто, и с этой новой реальностью живет сегодня каждый кинематографист.

Обострение старых проблем и предчувствие новых трудностей, наверное, привело кинематографистов к мысли о защите чести, достоинства профессии, своего права на труд и его справедливую оплату. Они начали объединяться и организовываться в гильдии.

Но путь от зарождения идеи до ее реализации, как и все в нашем государстве, был долог и достаточно сложен. Много проблем возникало в организации самой структуры гильдии, во взаимоотношениях гильдий с Союзом кинематографистов. Потребовалось почти два года, чтобы идеи гильдии приобрели конкретные очертания. Были привлечены профессиональные юристы, социологи, экономисты, которые помогали ставить отношения работников кино с работодателями на новую современную правовую основу. Были проработаны, осмыслены горы материалов, обсуждено несметное число идей, предложений, было много встреч, бесконечных разговоров. И в среде представителей каждой профессии были свои подвижники, болеющие за собратьев по делу, отказавшиеся на время создания гильдий от работы в кино. Это была подлинно бескорыстная общественная работа.

Наиболее сложно решались вопросы критериев членства гильдии: кто будет ее возглавлять, какими должны быть отношения гильдий с союзом, со студиями, цели и задачи, средства и методы деятельности и т. д. Острые и затяжные споры вызвал вопрос о структуре гильдий. Большинство (драматурги, художники, операторы и др.) создали наиболее простую и современную структуру своей организации — в их гильдиях нет территориальных отделений и подразделений, они объединяют людей одной профессии, пожелавших войти в их состав на личной основе. Это отнюдь не исключает их членства в республиканских и региональных гильдиях, если таковые будут созданы, и никаких отношений подчиненности между ними не возникает. Другие гильдии пошли по более традиционному пути: предусмотрели в своих уставах многоступенчатую вертикальную организацию — с центром и разного уровня периферийными отделениями. А в остальном организационная структура гильдий у всех одинакова. Высшим руководящим органом гильдии является Всесоюзная конференция, которая принимает устав, избирает совет и президента гильдии.

Обладая правами юридического лица, гильдия может открывать текущие счета в банках. Если взять за образец устав гильдии кинодраматургов, которые были первопроходцами в этом новом и сложном деле, их документ, на мой взгляд, наиболее полно и четко защищает права профессии. И в то же время содержит правовое регулирование проблем, общих для всех кинематографистов.

В разделе «Основные задачи» указано:

«Защита авторских, экономических, профессиональных интересов киносценаристов, членов гильдии. При этом гильдия использует все допускаемые формы, включая обращения в правительственные инстанции, судебные органы, а в исключительных случаях и коллективный отказ от сотрудничества с теми или иными государственными, ко-

оперативными или общественными организациями». Это, пожалуй, наиболее сильная формулировка из всех уставов.

Уставами предусматривается, что гильдии будут обладать собственными и — если их лидеры окажутся предприимчивыми — немалыми финансовыми средствами. Эти средства будут складываться из вступительных и членских взносов, отчислений при заключении договоров с членами гильдии, а также от самостоятельной хозяйственной деятельности. Предпринимательство в различных формах в рамках гильдий узаконено их уставами, в которых определены и направления коммерческой деятельности — организация совместных предприятий, выпуск акций, поступления от организуемых гильдиями платных мероприятий.

Коммерческая деятельность гильдии вызывает законный интерес. У одних гильдий уже есть практика такой деятельности, у других планируется. Активнее всех здесь действуют актеры. Актерский кинофестиваль в Калинине в марте 1989 года был первым примером предпринимательства, принесшим реальный доход. А во время последнего международного кинофестиваля в Москве летом 1989 года опять же инициативные актеры сняли теплоход, пригласили на его борт западных кинобизнесменов и, плавая по Волге, заключили с ними более 140 договоров на съемки советских актеров за рубежом. Конечно, представителям других профессий сложнее выходить на рынок и заниматься коммерцией, но каждая гильдия уже разработала свою программу предпринимательской деятельности.

Разные перспективы намечают гильдии, трудно исполнимые и вполне реальные. Главное, что впервые не секретари, а рядовые члены Союза кинематографистов сами планируют, определяют и решают свою жизнь. К примеру, гильдия художников проведет только для членов гильдии огромную выставку-аукцион в Манеже, а драматурги — издание «Фоторомана», «биржу сценариев» с приглашением режиссеров, продюсеров, а также с выставлением сценариев на продажу-аукцион. Есть много других перспектив.

Последним и наиболее крупным и серьезным делом гильдии была разработка концепции договора кинематографистов с работодателями — студиями и творческими объединениями. Договор будет призван решить главную проблему — справедливость оплаты труда создателям фильма. Многие кинематографисты считают, что хозрасчет не только не внес порядок и справедливость в этот вопрос, но, наоборот, ухудшил оплату труда и поставил многих творческих работников в еще более невыгодные и зависимые, чем ранее, условия труда. А реальная базовая модель кино никаких перемен к лучшему в социально-правовом отношении для творческих работников кино не несет, напротив — все они будут выведены за штат и фактически превратятся в безработных. Выпущенный из бутылки джинн рынка, который, как всем казалось, должен был стать добрым волшебником, оказался безжалостным, скупым, довольно ограниченным продюсером, отнюдь не склонным к светлому и возвышенному в искусстве. И на него — во всяком случае пока — нет никакой управы. В этих условиях единственным и традиционным средством борьбы за свои права является солидарность творческих работников, объединенных гильдиями, а орудие этой борьбы — крепкий, надежно защищающий интересы кинематографистов типовой договор.

•

Судя по всему, гильдии входят в жизнь кинематографистов всерьез и надолго. Многое в их деятельности пока не ясно, не устоялось — и это естественно. Секретариат Союза кинематографистов признал правомерность их существования, но окончательное суждение по гильдиям, согласно уставу СК, должен вынести VI съезд союза в мае 1990 года. В Союзе кинематографистов отношение к зародившимся в его недрах организациям неоднозначное, по-

рой — как к детям, которые слишком быстро хотят стать взрослыми и могут наделать на этом пути немало ошибок. Не во всем и не сразу между руководством союза и руководством гильдий установилась гармония. Так, не просто далось сторонам понимание разграничения функций и верховенства интересов союза, предоставления гильдиям статуса юридического лица, представительства гильдий на съезде и других уставных форумах. Обсуждения всех этих вопросов проходили в секретариате СК бурно, страстно, высказывались крайние точки зрения.

Вадим Абдрашитов. Идею «гильдизации» возглавил Элем Климов. У нас тогда возник суровый спор. Я считаю, что создание гильдий — абсолютно деструктивный процесс, который приведет к разрушению нашего союза. Внутри одной партии существование другой партии невозможно. Внутри одной общественной организации не может существовать другая общественная организация. Я говорил об этом с самого начала, спорил с Элемом Климовым. Сегодня я стою на прежних позициях. Надо от этой идеи отказаться.

Андрей Смирнов. Мне кажется, сама метафора, сама мысль об одной партии внутри другой совершенно противоречат нашей практике. Это центростремительная тенденция, она надежнее и спокойнее. Все дело в том, что по сей день не существует точного понимания границ власти гильдий и союза в целом. Создание гильдий — это не создание параллельной структуры, а как бы низведение власти сверху вниз. Вертикальная, министерская структура, по которой был организован союз, привела к неминуемой бюрократизации структур союза, когда едва ли не все вопросы должны были решаться в секретариате или кабинетах секретарей. Основная мысль, которую высказывал V съезд и сформулировал секретариат об идее организации гильдий, заключалась в том, что 80 процентов профессиональных, бытовых, социальных вопросов должны решаться не секретариатом СК, а вновь созданными гильдиями, а секретариат должен оставаться только стратегическим органом. Этот тезис подтверждается по ходу создания гильдий. Процесс демократизации идет.

А представители актеров вообще ставили под сомнение дальнейшее существование Союза кинематографистов, предлагая на основе гильдий создать параллельную организацию.

Жизнь покажет, кто прав. Хочется думать, что союз и гильдии нужны друг другу, они призваны дополнять друг друга, и в их существовании нет никакого противоречия.

●

Проверка самой идеи, правильности тех основ, которые заложены в уставах, выявится уже в ближайшее время, к VI съезду кинематографистов. VI съезд обязательно будет обсуждать положение о гильдиях. Можно ожидать, что обсуждение этих вопросов окажется непростым.

Да, слово «гильдия» сейчас на устах всех кинематографистов. Ближайшие год-полтора покажут жизнеспособность этих организаций. Но я почти уверена, что будущее за ними и что все поиски и стремления, большой черновой труд были не зря, потому что создание именно таких организаций с такими целями и задачами — наиболее правильный ответ на вызов, который бросила кинематографистам сама жизнь.

Ермек Шинарбаев

У нас нет иного выхода, кроме блистательного

Еще несколько лет назад при словах «национальное кино» становилось скучно и кисло. Республиканские студии, едва ли не все, несли на себе печать тихой обреченности и безнадежного отчаяния. Впрочем, там было то же самое, что и на центральных, только качеством похуже да лицемерия побольше.

Но времена меняются. Слова «национальное», «республиканское» приобрели теперь почти опасные оттенки, скрыто неся в себе агрессивность и напористость, непредсказуемость и несогласие. А национальное кино, по крайней мере у нас, в Казахстане, быстро теряет былые скуку и униженность, обретает свои темы и свое лицо.

В последние два-три года стало ясно, что все наши прежние соображения о судьбах и характере национальных культур, замешанные на липкой формуле «национальное по форме, социалистическое по содержанию», разваливаются и тонут в пучине прошлого. Помните призывы, раздававшиеся с трибун киносовещаний, произносимые киноначальниками? Давайте поднимать уровень национального кино, давайте поможем нашим младшим братьям. Я помню, как на одном из таких заседаний было решено даже заслать на одну из республиканских студий «московский десант» для спасения умирающей кинематографии. Боже мой, сколько лицемерия и подлости было в той модели национального кинематографа, которая до недавнего времени определяла судьбы нашего кино. В ней все было ясно и регламентировано: какие фильмы и какие темы надо освещать, сколько фильмов в год и в пятилетку надо снимать, сколько и каких режиссеров надо иметь, как сделать на национальной студии «фестивальный фильм» для вящей славы государства. Эта модель душила любые попытки улучшить дело, возникавшие снизу на национальных студиях.

В 1982 году еще студентом я привез в Госкино СССР на сдачу дебютную короткометражку по прекрасному рассказу Мухтара Ауэзова «Красавица в трауре». Во время обсуждения на сценарно-редакционной коллегии тогдашний ее главный редактор А. Богомолов снисходительно сообщил мне: «Молодой человек! Мы здесь для того и сидим, чтобы такие работы, как эта, не появлялись на советском экране». Думаю, что подобные слова слышали десятки режиссеров других студий, сталкиваясь с имперской машиной Госкино.

Как быстро меняются времена! И как резко все меняется! Еще три года назад о будущем казахского кинематографа нельзя было даже и думать в оптимистических тонах. Максимум, о чем можно было мечтать, что на студии, наконец, появятся два-три вполне профессиональных режиссера, которые смогут делать фильмы «не хуже, чем в Москве». И я помню, какой шок и глухое недоверие вызвали слова Мурата Ауэзова, который, оставив свои прежние дела, пришел на какое-то время на «Казахфильм» главным редактором. Он сказал тогда: «Положение в казахском кинематографе настолько тяжелое и безвыходное, что у нас нет никакого иного выхода, кроме блистательного!»

И вот сейчас, в начале 1990 года, мы можем назвать плеяду молодых режис-

серов, авторов поразительных, с моей точки зрения, работ. «Конечная остановка» Серика Апрымова — значение фильма для казахской культуры, я думаю, со временем станет еще более очевидным; это «Игла» Рашида Нугманова, это поставленный на «Мосфильме» «Волчонок среди людей» Талгата Теменова. Абай Карпыков снял очень любопытную картину «Влюбленная рыбка». Довольно своеобразна картина Бахыта Килибаева и Александра Баранова «Трое». Ардак Амиркулов занят съемками картины «Гибель Отрара». Я только перечислил имена и фильмы. Но ведь это новый кинематограф, которого мы так долго ждали все предыдущие годы!

Как быстро все меняется! Как много надо всем нам пересмотреть в наших прежних представлениях о национальном кино. Старая модель агонизирует. Перед национальным кино открылись совершенно иные перспективы. Может быть, они вовсе и не такие сияющие, как хотелось бы. В труднейшие условия поставит национальный кинематограф система кинохозрасчета. Ведь хозрасчет предполагает развитое и обширное кинопроизводство со множеством фильмов всех жанров и всех видов. Каково же будет республиканским студиям, когда вся их продукция — несколько фильмов в год и жанровое разнообразие этой продукции невозможно да ни в коем случае и не нужно планировать заранее.

Снова приходится вспомнить еще и о нашем республиканском и общесоюзном кинопрокате. Какая судьба уготована национальным фильмам в стране, где устойчиво и глубоко погашен интерес к национальному своеобразию, где нет пока иного интереса к национальному вопросу, кроме истерически-взрывного?

Гибель прежней модели национального кинематографа вовсе не так безболезненна, как может показаться. Она разлагается и выделяет огромное количество ядовитых продуктов, отравляя и парализуя все вокруг. Нам предстоят еще разные неожиданности не из приятных, споры и склоки вокруг прежних понятий «национальной культуры» и «национального самосознания», глубоко искаженных ложными трактовками и несущих на себе весь груз прежних фантомных теоретических построений. Нам еще только предстоит по-новому осознать такие важные понятия, как взаимодействие и взаимовлияние культур, различные пограничные явления. Нам надо вновь осознать, что такое интернационализм, постараться избежать национальной замкнутости и самодовольства. Привычное понятие «национальное кино» в наши дни приобретает иное бытие, иное содержание. Нельзя в прежних рамках схоластически рассуждать о «национальной форме». Ведь можно снять фильм, действие которого происходит в мещерских лесах и герои фильма — два русских человека — бродят по лесу, рассуждают о своей жизни, обращаются к Богу в своей душевной муке, и этот фильм станет фактом казахского национального кино. Вы только подумайте, какой это замечательный период, тот, в котором мы сейчас начинаем жить. И только-только начинаем понимать, чем может стать национальный кинематограф.

Меня наверняка можно упрекнуть в восторженности или прекраснодушии. Да, да, я хорошо знаю, как трудно сейчас в кино, как иногда невыносимо и безнадежно делать фильмы в условиях разваливающегося кинохозяйства и чудовищного разброда за стенами киностудии. Что с нами всеми будет завтра? Насколько жизнеспособно новое «национальное кино», приходу которого мы все сейчас так радуемся? Или оно будет сметено коммерческим валом, идиотией проката и равнодушием зрителей?

И все же я настроен оптимистически. Национальное кино наращивает мускулы. Оно будет бороться за экономическую самостоятельность, за художественность, за зрителя. Да будет ему в этой борьбе и в этом новом существовании Божье благословение!

Тысяча и одна забота...

Рашид Нугманов и Толомуш Океев рассказывают корреспонденту «ИК» Дае Смирновой об инициативах кинематографистов Среднеазиатского региона

Акт I

Действие происходит в кулуарах IX пленума СК СССР.

Дая Смирнова. Рашид, я категорически прошу вас сосредоточиться на беседе. Почему вы все время оглядываетесь?

Рашид Нугманов. Мы договаривались, что в перерыве проведем небольшое совещание по итоговым документам деловых игр на Иссык-Куле.

Д. Смирнова. Кто это — мы?

Р. Нугманов. Представители четырех среднеазиатских республик — Киргизии, Таджикистана, Туркмении, Узбекистана — и Казахстана.

Д. Смирнова. Это действительно заслуживает серьезного внимания. Особенно интересно, что, кажется, только перспектива федерализации вызвала в вашем регионе такое активное стремление к консолидации... Что вы думаете о федерализации?

Р. Нугманов. В январском номере «ИК» группа кинематографистов теоретизирует на эту тему. Я не теоретик, от прогнозов воздержусь. По-моему, федерализация — естественный процесс. Нормальный этап развития, свидетельствующий, в первую очередь, о возросшей активности республиканских союзов.

Д. Смирнова. Хорошо, пока не началась ваша межреспубликанская летучка, пообщаемся в рамках СК Казахстана, первым секретарем которого вы являетесь. То, что вы здесь, в Москве, — нечаянная радость: разведка то и дело доносила, что вы затерялись в просторах Америки. Как прошла поездка?

Р. Нугманов. Нас очень хорошо принимали, с чьей-то легкой руки нас назвали «дикие парни из Казахстана». Американцы не слишком разбираются в географии СССР, но проявляют к нам большой и искренний интерес. Американская культура, как и советская, интернациональна и очень созвучна нам — не по реалиям, а по сути. Общаться было несложно — без проблем.

Д. Смирнова. Можно полагать, что «дикие парни» стали не только географическим, но и творческим открытием для американцев?

Р. Нугманов. Надеюсь.

Д. Смирнова. Приятно, что «новая казахская волна» выплеснулась и на американский берег. Расскажите о ней немного.

Р. Нугманов. Для кого-то это неожиданное явление, а для меня вполне закономерное. Все началось лет семь назад, когда бывший председатель Госкино Казахстана Олжас Сулейменов выдвинул идею комплексной мастерской разных кинопрофессий. В 84-м году Сергей Соловьев осуществил идею на практике. Я один из тех, кто учился в его мастерской. Мы еще не получили дипломов, но в ближайшее время должны защититься. Тем не менее каждый из режиссеров уже снял по полнометражной картине, а художники-постановщики сделали по одной-две. Сценаристы тоже осуществили свои полнометражные проекты. Еще в стенах ВГИКа мы сделали много коротких и несколько полнометражных картин. Первой хронологи-

чески была «Игла». Вышло так, что, будучи студентом 3-го курса, я снял ее практически без подготовительного периода. Параллельно снималась «Конечная остановка» С. Апрымова, получившая недавно Гран-при киевского фестиваля «Молодость», который в этот раз впервые проводился как международный. «Влюбленная рыбка» А. Карпыкова прошла по Центральному телевидению. Надо сказать, что слушатели комплексной мастерской С. Соловьева во ВГИКе — только ядро «новой волны». Скажем, Б. Килибаев и А. Баранов, снявшие фильм «Трое», закончили сценарный факультет. В одно время с «Иглой» снимался «Балкон» К. Салыкова, выпускника Алма-Атинского театрального института. У нас нашла приют первый кинорежиссер из Хакассии Н. Чанкова. Она сняла замечательную короткометражку «Пока не ступлю на мягкую траву» и сейчас заканчивает полнометражную картину по сценарию молодой сценаристки Л. Ахинжановой.

К нам и сейчас приходит много молодых людей. Мы не замкнуты ни системой, ни догмами, мы все разные. И не требуем единого философского или художественного взгляда на мир и на искусство, чем я горжусь. Объединяет нас свобода и любовь к искусству кино.

Д. Смирнова. Как начиналась «новая волна» в организационном плане?

Р. Нугманов. Дали объявление в газетах с предложением прийти, приехать и предъявить все что есть, что у кого творчески наработано.

Д. Смирнова. Многие что-то снимали до этого?

Р. Нугманов. По-моему, скорее да, чем нет. Помню, у Амиркулова была двухчастевка. Сейчас он снимает очень большую, постановочно сложную картину «Гибель Отрара» по сценарию А. Германа и С. Кармалиты. Факт доверия таких мастеров о чем-то свидетельствует...

Д. Смирнова. Вы стали, как я понимаю, сначала неформальным, а потом и формальным лидером «новой волны», и было бы странно, если бы у меня не возникли персональные вопросы к вам. Расскажите немного о себе. Как вы пришли, чтобы не сказать «ворвались», в кино?

Р. Нугманов. Случайно. Я был архитектором. В день, когда мне исполнилось 30 лет, я проснулся на нарах, в казарме. (Военные сборы, не подумайте плохого.) Все спали, а я в полутьме и в одиночестве думал весьма банальную думу: «Ну вот, уже тридцать...» и т. д. и т. п. ... Словом, додумался до решения поступать во ВГИК, хотя до тех пор отнюдь не был страстным поклонником кино. Просто захотел внутренней встряски, захотел проверить свои возможности, побывать в Москве, поволноваться.

Поступил. И с первых дней стал влюбляться в кино и влюбился. Пришла любовь, то есть очень серьезное — по самым высоким меркам — отношение к кинотворчеству. Думаю, что мы все очень обязаны этим Сергею Соловьеву и Анатолию Васильеву, преподававшему актерское мастерство. Дело здесь даже не в художественной системе мастеров, а в личном примере.

Д. Смирнов. Как в ваши фильмы вошла современная музыка?

Р. Нугманов. От старшего брата, поступившего, кстати, на операторский факультет той же комплексной мастерской. В свое время он был «стилягой», как сказали бы сейчас, — неформалом. Он из первого поколения этих людей. Тогда доставать музыку было трудно, и записи были ужасающего качества, но мы впитывали эту бешеную энергию и пропитывались ею, не зная ни одного английского слова. Кстати, «рок-н-роллу» я обязан тем, что говорю по-английски.

Д. Смирнова. В вашей приверженности к новым ритмам было, очевидно, и знамение времени?

Р. Нугманов. Безусловно. Приобщившись к этой музыке, я, мальчишка, ощутил, что где-то в мире, за моим двором, за моей улицей, есть что-то глубоко волнующее меня, ощутил, что могу понять это, даже не понимая слов, ощутил, что люди, которые это делают, могут понять меня. Все это здорово зажигало и помогло больше ценить современность,

настоящий момент. Для меня вообще сейчас самой большой ценностью является не прошлое и не будущее, а настоящее. И я знаю, что настоящее можно выразить художественно, хотя это безумно сложно. Порой требуется время, чтобы оценить то, что происходит сегодня, но бывают моменты и состояния — возможно, это называется вдохновением, — когда ты можешь выражать текущие мгновения в художественных образах. И музыка помогла мне это понять.

Д. Смирнова. Щекотливый вопрос нашего времени: такое впечатление, что вас как режиссера не волнуют национальные проблемы.

Р. Нугманов. Это диктуется образом жизни. Алма-Ата — многонациональный город, я рос среди ребят разных национальностей, и вопрос о том, кто есть кто, вообще не стоял. У меня интернациональная семья, и я отношусь к категории людей, выросших в Советском Союзе, интернациональных не в силу лозунгов, а именно по образу жизни. Я отношусь к существующей внутри нашей страны транснациональной культуре, что ни в коем случае не мешает мне быть казахским патриотом. Хотя, повторюсь, для меня родина не только лишь Казахстан, но еще и Москва, и Ленинград, и Одесса... А люблю при этом, разумеется, больше всего свой родной город.

Д. Смирнова. Спасибо, кажется, нам пора выходить на региональное общение.

Акт II

Действие происходит в фойе Дома кинематографистов после недолгого утверждения и подписания документов, выработанных в результате деловых игр на Иссык-Куле. Бумаги называются «Декларация о сотрудничестве кинематографистов Средней Азии и Казахстана» и «Манифест о возрождении национальной культуры республик Средней Азии и Казахстана и содействии творчеству». Внутренне бичуя себя за утрату должного пиетета и доверия к понятиям «деловая игра», «декларация» и «манифест» и сознавая значительную распространенность этого нигилистического поветрия, корреспондент утешается непреходящей верой в талант и надеждой на то, что при любых условиях, при любой степени политизации общества настоящие художники иногда занимаются своим прямым делом. К творческим надеждам советского кинематографа корреспондент, разумеется, причисляет и своих уважаемых собеседников.

Итак, те же и Толомуш Океев.

Д. Смирнова. Пожалуйста, прошу вас прокомментировать принятые вами документы.

Т. Океев. На Иссык-Куле намечены только первые шаги. Наше «социалистическое по содержанию» искусство превратилось за долгие годы в просто бессодержательное. Необходимо вернуть ему содержание, необходимо, чтобы оно стало национальным не только «по форме», но и по всем компонентам. Национальное должно быть не орнаментом, а философией.

У наших республик общие корни. Мы связаны исторической и культурной судьбой. У нас общий кинематограф и общий кинорынок. Не все наши картины были успешными, но лучшие пользовались успехом не только в СССР, но и за рубежом.

Р. Нугманов. Тем не менее в эпоху самоокупаемости и хозрасчета на вещи надо смотреть трезво — окупаемых картин у нас практически не было. Возможно, теперь, после постановления, отменившего 55-процентный налог, когда по новым условиям требуется хотя бы трехкратная окупаемость фильма, мы сможем ее осуществить. Не только приложением творческих стараний, не скованных запретами, но и потому, что низок постановочный бюджет. Если картина стоит 500 тысяч рублей как максимум, собрать 1,5 миллиона несложно. Конечно, пока это только предположения. У нас нет еще достаточно четкой

и законченной системы хозрасчета, все шло стихийно. Думаю, что создать такую систему для одной «отдельно взятой» республики до сих пор было невозможно. Сейчас, наконец, подписана единая модель. Это радует, хотя отдельные пункты требуют доработки и проверки практикой, но в целом появились основания для построения модели, приемлемой у нас.

Т. Океев. Согласен, но хочу подчеркнуть, что сейчас буквально все, начиная с экономики и политики и кончая собственно творчеством, нуждается в окультуривании. Там, где отсутствует культура, возникают национализм, шовинизм, фашизм. Все непредвиденные национальные ЧП происходят от отсутствия культуры.

Любые массовые движения должны быть окультурены. Этим сегодня сильна Прибалтика. Самосознание прибалтийских народов имеет в своем составе культуру. До революции они находились на ином, чем мы, культурном уровне, их университетам сотни лет, их связь с европейской и мировой культурой органична. Не могу сказать, что мне полностью по душе все, что там делается, но считаю, что во многих вопросах, в частности в решении кинематографических проблем, нам всем следует внимательно прислушиваться к рекомендациям прибалтийских республик. Мы думали об этом, собравшись на Иссык-Куле. Кинематографии среднеазиатского региона материально, технически, организационно бедны и обюрократчены. Местные бюрократы страшнее московских. Консерватизм расцветает там, где господствует феодальное мышление. Бюрократы чуют угрозу для себя в новых фильмах и в новых идеях, они всячески мешают нам.

Д. Смирнова. Положение в Казахстане чем-то отличается от положения дел в Киргизии?

Р. Нугманов. Да. С притоком новых сил проблема борьбы с местной бюрократией практически решена. Мы озабочены возрождением творческого потенциала нашего народа — не только отдельной личности. И это не сепаратизм, а встречное движение. Среднеазиатские республики нуждаются в общении. Ведь мы действительно единый регион. Самое важное в процессе консолидации — взаимодействие культур. На мой взгляд, культурологический аспект сейчас вообще важнее всего.

Т. Океев. Несомненно, что самый заметный бросок вперед осуществил кинематограф Казахстана. У них есть несколько очень талантливых фильмов, которые хорошо прокатываются и в стране, и за рубежом. Тем не менее нас одинаково тормозит старая структура, старая машина. Как минимум, надо четко знать, от чего избавиться.

Р. Нугманов. Подписанная модель чревата большими осложнениями с прокатом. Думаю, что мы очень скоро столкнемся с этой проблемой.

Т. Океев. До проката еще надо дожить. Если по общему состоянию советской технической базы мы находимся на пещерном уровне, то состояние среднеазиатского кинематографа «допещерно». «Киргизфильм» не может сделать ни одной картины даже на советском техническом уровне. Так что наша надежда только на кооперирование. Мы выявили моменты, где каждая республика сильнее других. Например, в Ташкенте строится лаборатория, где можно будет печатать даже «Кодак». Значит, другим республикам можно не тратиться на лаборатории.

Р. Нугманов. А мы можем построить, скажем, хорошую типографию для удовлетворения рекламных нужд среднеазиатских кинематографий.

Д. Смирнова. Я начинаю понимать энтузиазм, с которым вы относитесь к встрече на Иссык-Куле. Когда открываются конкретные возможности практического взаимного облегчения участи, декларации выглядят симпатичней.

Р. Нугманов. Возможность добиться поставленных целей врозь практически неосуществима — только вместе. Мы ведь реалисты. Чтобы вывести нашу кинобазу из каменного века хотя бы на феодальный уровень, нам нужна координация усилий. Надо было бы подумать о втором составе киногрупп, он у нас

очень слабый, а соответствующей школы в Средней Азии нет.

Т. Океев. В Узбекистане есть возможность подготовки менеджеров, как выяснилось. Мы можем также создать постоянно действующие съемочные базы в таких прекрасных по природным условиям местах Средней Азии, как Исфара или Иссык-Куль, чтобы избавить студии от необходимости гнать за тысячи километров технику, лихтвагены и т. д. Можем обеспечивать всем этим на месте...

Д. Смирнова. И еще зарабатывать, предоставляя услуги другим регионам.

Т. Океев. При этом никто не посягает на чужие права и не распыляет своих средств. Сейчас мы создаем координационный центр, куда входят по три человека от каждой республики, первые секретари союзов, директора киностудий и председатели производственно-творческих объединений, отвечающих за прокат. Все три узла свяжутся в один. Председательство в течение. пяти лет поочередное. Все работают без зарплаты при СК, чтобы иметь средства коммуникаций и исполнителей. Потихоньку начнем создавать ассоциацию прокатчиков, вырабатывать прокатную политику, организовывать рынок, кинофестивали.

Р. Нугманов. Прокат — очень больной вопрос все-таки.

Т. Океев. Мы хотим, чтобы прокатчикам и киномеханикам было выгодно прокатывать фильмы своего региона. Если, например, за прокат советского фильма премия 50 процентов, то за прокат лучших картин региона пусть будет 100. Между прочим, патриотизм и кинематографистов, и прокатчиков будет поощряться еще и из бюджета, то есть каждый житель внесет свою копейку, чтобы сохранить язык, культуру, историю, этнографию и т. п. Во всем мире, даже в самых богатых странах, культура дотируется, тем более — культура малых народов. Это часть общего культурологического движения, иначе — трагедия. Надо сказать, что в потенциальной модели региональной кооперации учтены возможности и для независимого кино. Ничто не должно быть монополизировано. Должна существовать только монополия личности, таланта и свободы самовыражения.

Д. Смирнова. Очевидно, координация будет полезна и в чисто творческом плане?

Т. Океев. Конечно. Если, скажем, у меня нет талантливого режиссера на какой-то проект, я могу пригласить его из соседней республики. В Киргизии сейчас довольно сложно с притоком молодых талантов. Талант вообще редкость. Везде бывают приливы и отливы. Было время, когда киргизской молодежью восхищались, а сейчас мы белой завистью завидуем...

Р. Нугманов. Делайте вывод. Это ведь не случайное явление, свалившееся с Луны. Не зря мы мечтали о киношколе в Ташкенте — сейчас повсюду в Средней Азии была бы «новая волна».

Т. Океев. Положа руку на сердце, надо признать, что при обсуждении кандидатур для посылки в киношколы коррупция играла не последнюю роль. Хорошо, что казахов отбирал Соловьев...

Д. Смирнова. Похоже, что в новых условиях в подобных ситуациях вступит в силу здоровый процесс творческой конкуренции?

Р. Нугманов. Похоже, что уже вступает...

Т. Океев. Еще бы, ничто в этой жизни невозможно без конкуренции. Хорошая конкуренция и хорошая селекция обещают успех.

Вячеслав Никифоров

Культурная миссия Союза кинематографистов

Управлять творчеством, управлять культурой, кинематографом в частности, теоретически — это нонсенс. Но если трезво, реально смотреть на вещи, то союз сегодня крайне необходим именно как творческая организация, а не профсоюзная. События последних лет показывают: производственные и нравственные проблемы завязаны в один узел. Любые экономические преобразования в кинематографе сегодня обречены на провал, если они не вписываются в последовательно проводимую культурную политику, не помещены в питательную среду. Пока не выработана целостная культурная программа развития кинематографа в рамках общей концепции развития культуры в стране, было бы авантюризмом говорить о том, что союз нам не нужен, что его творческий потенциал — еще один миф, развенчанный в ходе перестройки.

Союз кинематографистов, я в этом уверен, должен быть инициатором нашей культурной политики, должен выработать концепцию, в которой советское кино было бы осознано как культурный феномен. Это задача куда более широкая и одновременно более конкретная, чем сомнительная возможность руководить кинопроцессом. Впрочем, те, кто вменяет союзу эту обязанность, все же имеют в виду, мне кажется, нечто иное: создание определенной среды, создание атмосферы, инспирирующей творчество.

Те, кто отрицает творческий потенциал союза, не выдвигают никакой альтернативы — кроме позиции некоторых одиночек, предлагающих каждому заниматься своими проблемами наедине с самим собой. Я же стою на своем: не признавать сегодня духовной миссии союза — значит отказаться от работы по созданию культурной среды.

Позиция «одинокого волка» заслуживает внимания, как всякая другая позиция. Очень важно сейчас, на мой взгляд, создать прецедент множественности форм творческих образований. Такого рода плюрализм подразумевает право и за обществом иметь институты, подобные творческим союзам.

Я делаю свой выбор не из пристрастия к традиционному коллективизму, а отдавая себе отчет, что перед нами стоит задача, которую не решить в одиночку.

Я имею в виду прежде всего включение в мировой культурный процесс, от которого мы столько десятилетий были отторгнуты. Этот процесс осуществляется путем крупных программ — не отдельного фильма и даже не нескольких фильмов. И включает в себя множество инициатив, иной раз весьма далеких от кинематографа. В Белоруссии, например, возникает движение, направленное на возрождение белорусского языка. На уровне кинематографа одиночек такую задачу даже ставить нельзя. А разве может быть решена иначе, как сообща, такая задача, как возрождение и развитие национального самосознания?

Национальный кинематограф — тоже не сумма частных удач. Кинематограф делается отрядами — тогда только и можно о нем говорить как о культурном явлении в регионе или в стране.

Масштаб культурной программы диктует стратегический подход к ее реа-

лизации, исключающий сугубо индивидуалистический взгляд типа: «Я делаю табуретку, и мне дела нет до леса, из которого производят деревесину».

Мы обязаны вписать кинематограф в контекст культуры. С высоты этой задачи я смотрю на недавно учрежденные гильдии как на первый этап дифференциации функций Союза кинематографистов. Гильдии берут на себя решение конкретных, частных забот того или иного цеха, высвобождая руководство союза для осуществления стратегических задач. Допускаю, что какая-то гильдия может отойти от Союза кинематографистов и жить самостоятельно. Но есть веские резоны оставаться под эгидой союза. Прежде всего то обстоятельство, что руководству союза под силу осуществление идей и проектов, которые вне компетенции гильдий.

Несколько слов о начавшемся в рамках нашего союза процессе федерализации. Наш белорусский опыт показывает, что этот процесс имеет и свои негативные стороны. Нельзя сказать, чтобы власти в республике приветствовали рождение нашего самостоятельного союза. И мы отдаем себе отчет: первое время нам будет очень трудно окрепнуть после децентрализации.

Мы делаем ставку на пробуждение культурных сил в республике. На наш взгляд, Союз кинематографистов должен все больше становиться клубом для представителей всех видов искусств. И это вовсе не размывание культурной среды, как может показаться, а напротив, сосредоточение культурных сил, заинтересованных в развитии кинематографа. Недавно проведенная деловая игра «Фундаментальные ценности белорусской культуры» выявила замечательную, на мой взгляд, закономерность: оказывается, в развитии киноискусства заинтересованы прежде всего представители сопредельных кино культурных миров. Это вселяет уверенность в правильности нашей концепции.

Минск

Алла Бобкова — Нина Фрольцова

Все впереди?..

Беседу об опыте и уроках перестройки в белорусском кинематографе ведут журналист и искусствовед из Минска.

Алла Бобкова. Условившись обсудить кинематографические дела, мы вряд ли отрешимся от общественно-политических процессов в республике. Да и белорусский Союз кинематографистов уже перестал быть «вещью в себе», второй год принимает резолюции общегражданского характера, участвует в местных политических акциях и инициативах. Тут и совместные действия с «Мартирологом Белоруссии», белорусским «собратом» «Мемориала», и Неделя скорби после апрельской трагедии в Тбилиси, и шефство над ребятишками из Славгородской школы-интерната — чернобыльскими изгоями, и дружески протянутая рука Белорусскому народному фронту «Возрождение»...

Нина Фрольцова. Безусловно, в облике нашего кинематографического сообще-

ства проглядывают новые черты, появлению которых мы обязаны динамическим переменам социума. И все-таки, на мой взгляд, обретение «политического лица» идет медленнее, чем должно бы. А чувство гражданственности пока больше реализуется, как ты верно заметила, в акциях, нежели в той сфере, где по идее кинематографисты должны выразить себя профессиональнее — в самом творчестве.

А. Бобкова. Одно дает импульсы другому. В особенности для кинопубликиста.

Н. Фрольцова. Ну а если бы ты сама была кинопублицистом, о чем был бы твой фильм?

А. Бобкова. Наверное, попыталась бы высветить контрасты, противоречия, драмы перестройки. Или иначе. Попыталась бы понять типы человеческого поведения в период социальной встряски. Когда по местному телевидению смотришь трансляции с сессий Верховного Совета республики, то уже набираешь материал для этой темы: вот социоцентрист-охранитель, вот — демократ без берегов, вот личность с развитым инстинктом самосохранения, а вот ленивый наблюдатель. Словом, кое-какие контуры вырисовываются с ходу. Что до социально-психологических процессов в целом...

У Владимира Короткевича, постоянно размышлявшего об исторической судьбе белоруса, его этнических и психологических особенностях, есть такая характеристика соотечественников: «Нация алешей карамазовых (прямо наизнанку выворачивает от нашей мягкости и доброты)! Скажем, придет время царства божьего на земле, вот тут мы и понадобимся, тут и придет наше время. Черта с два! Ибо к этому времени нас сожрут». Сегодня, по-моему, необходимо дополнение. Во всяком случае, в моем рабочем блокноте появилась строчка: зубр перестал быть вегетарианцем...

Н. Фрольцова. Требуется смена рациона...

А. Бобкова. Вот именно. Да, у нас в республике не было таких социальных взрывов, как в шахтерских районах России и Украины. Или межнациональных противостояний, как в Прибалтике и Молдавии. Однако «точки кипения» обнаруживались. Бастовали автопредприятия в ряде районных городов. Предупредительную забастовку объявляли шахтеры Солигорска Минской области. Дважды оставляли работу служащие и рабочие города Наровля Гомельской области, города, меченого чернобыльским атомом. Могу и еще приводить примеры, которые свидетельствуют: «низы» не хотят жить по-старому, общественное самосознание переходит в новое качественное состояние, активно политизируется. Еще одно подтверждение тому — постоянно возникающие общественные движения и формирования. Кстати, в герои воображаемого фильма можно было бы выбрать — по отдельности или вместе — лидеров «Возрождения»: кандидата искусствоведения, археолога, публициста Зенона Позняка, доктора физико-математических наук Юрия Ходыко, доктора исторических наук Михаила Ткачева, поэта Алеся Емельянова, художников Алексея Марочкина, Николая Купаву и некоторых других. Это люди высокого национального достоинства, смелых политических проектов, нравственной чистоты. На них пробовали возложить вину за социальную напряженность в республике, пытались опорочить вымыслами, приклеивали ярлыки политически неблагонадежных. В общем этот «герой» или «герои» воплощают мысль о талантах нации, востребованных перестройкой.

Н. Фрольцова. Твой «кинопроект» смахивает на прожектерство. Кто это даст тебе финансы, пленку, «добро» на съемку людей с «ярлыками»? Зарубят при первом же приближении. А во-вторых, такого рода фильмы об «общественных отношениях», как ты говоришь, получаются пока у немногих. Во всяком случае не у нас.

Белорусская студия неигрового фильма «Летопись», слава богу, рассталась с документальными колоссами, так называемыми фильмами-обозрениями. Однако к другим по духу лентам вряд ли готова. На все нужен опыт.

Вот Михаил Ждановский снял фильм

«Есть у города душа» о проблеме сохранения исторического городского центра Минска. В качестве эксперта привлек Зенона Позняка. По сути он герой картины. На комментарии построен сюжет. Ты знаешь, как был встречен этот фильм представителями аппаратной системы? Спасибо, что его поддержала творческая общественность, озабоченная тем, что строительство второй линии метро угрожает старым зданиям. Именно то, что эта проблема вышла на страницы республиканской и союзной прессы, спасло картину. А ведь это первый шаг, который сделали наши документалисты в перестройке.

Или чернобыльская тема. В своем роде это индикатор накопления публицистикой опыта в борьбе за подлинную гласность. У нас первый фильм этой тематики — «Пейзаж после битвы» — Владимир Дашук снимал в 1988 году. А белорусские документалисты рвались к Чернобылю сразу же после аварии. Не получилось. Киевляне снимали. Минчанам не разрешили.

А. Бобкова. Белорусскому телевидению разрешили снимать в июне 1986 года. А после съемок материалы «арестовали» военные цензоры Тимофеев, Громов, Юматов. До сих пор пленка находится в чьем-то сейфе.

Н. Фрольцова. Когда Владимир Дашук начинал съемки «Пейзажа...», никто в «Летописи» не мог дать гарантии, что фильм выйдет на экраны в том виде, как его задумал режиссер. Точно так же обстояло дело и с авторами белорусской молодежной телепрограммы «Крок» (по-русски «Шаг»), когда весной 1989 года они впервые на Белорусском ТВ затронули эту тему. Сегодня о Чернобыле пишут все республиканские газеты, вещает радио и телевидение. Замалчивать его уже нельзя.

Вот и в «Пейзаже...» В. Дашук показывает нам реальных сталкеров — полесских мужиков, которые вопреки всем кордонам пробиваются в «зону», в деревни, в которых они прожили жизнь, вырастили детей, сады, сохранили дома своих дедов или построили свои хаты... Теперь все это стоит в запустении. И крестьянский ум не мирится с тем, что жизнь в «зоне» неживая, не творящая.

— Какая рыба в Припяти! — восклицает один.— А ловить нельзя... Нельзя собрать яблоки, которых уродилось в этот год тьма. Не к чему полоть чертополох в огороде. Сорняки от радиации прут, поглощая когда-то с любовью возделанную землю.

— Я охотник,— говорит другой.— Я бы всех этих крыс перестрелял, если бы разрешили вновь поселиться.

Третий заготавливает дрова на зиму. Этих дров из радиоактивного леса за две осени накопилась огромная поленница. Вероятно, настало время не «для потомков», а для нас, живущих сегодня, создать летопись народной трагедии.

А. Бобкова. Действительно, Чернобыль — народная трагедия, которая стала осознаваться слишком поздно. Наконец-то спустя три с лишним года в республике принята государственная программа, предусматривающая человеческие аспекты ликвидации атомного «гриба». Я периодически веду беседы с биологами и радиологами. Они сильно встревожены последствиями радиационного загрязнения. Вот и Владимир Дашук в «Пейзаже...» показывает страшную вещь — из подопытных мышей, за которыми велось наблюдение вблизи чернобыльского реактора, в живых осталась одна...

Режиссер Владимир Дашук (не путать с Виктором Дашуком) — новое имя в белорусской кинодокументалистике. Путь, которым он идет, представляется мне перспективным. Он, по-моему, прекрасно чувствует, когда не надо выключать камеру, и потому «добывает» неординарные, глубоко прочувствованные мысли и переживания людей. Режиссер аскетично обращается со словом в фильме. А ведь в белорусской документалистике словесное мотовство — все еще бич.

Н. Фрольцова. Увлечение словом героя в самом деле характерная для нашей публицистики черта. Но идет это от определенной установки авторов. Может,

единственное место, где простого человека выслушивали, не перебивая, от начала и до конца, была у нас в годы застоя... съемочная площадка.

Для белорусского документального кино — герой из народа отнюдь не новость. Такой герой у нас всегда был любим, культивировался и поддерживался. Не в художественном, эстетическом плане, а с точки зрения его социальной типажности, узнаваемости. Ему всегда давали возможность рассказать о результатах своего труда. Но вот чего у нас недоставало и не хватает сейчас — умения строить сюжет. Отсюда самый распространенный метод создания экранной публицистики — репортажный. А самый нужный инструмент — синхронный репортаж «из жизни».

А. Бобкова. А заметила ли ты новую «струю» в белорусской кинодокументалистике? Она стала выполнять не номенклатурный, а подлинно социальный заказ. «Боль» Сергея Лукьянчикова, «Не плачьте обо мне» Анатолия Алая, «Возьму твою боль» («Армения. Фрагменты трагедии») Михаила Ждановского, тот же «Пейзаж после битвы» — здесь очень сильны гуманистические мотивы.

Анатолия Алая ранее знали как оператора. После «Не плачьте обо мне», картины о художнике-мученике Александре Исачеве, он снял фильм «Его зарыли в шар земной» — о том, как два подвижника, капитан Владимир Шарников, который служит в Западной группе войск в Германии, и Александр Орлов, новгородский журналист, устанавливают имена воинов, считавшихся пропавшими без вести. И о том, как противостоит этим островкам добра огромная машина нашего, а не только чиновничьего бездушия. В фильме есть несколько эмоциональных ударов, например, эпизод в Долине Смерти, у печально известной из истории войны деревни Мясной Бор, что под Новгородом, где до наших дней в болотной жиже истлевают непогребенные человеческие останки. Выстраданы мысли Орлова, доносящиеся с экрана: «Есть такая поговорка: за нас отомстят наши внуки. И вот сейчас внуки тех, кто погиб, начинают нам мстить. Мы дожили до того, что у нас появляются фашисты, свои, доморощенные. И вот я считаю, что они взросли на этих костях, на костях забытых солдат. Мы много и часто говорим: «Родина нас не забудет». И она нас не забыла в Афганистане, Родина...»

Н. Фрольцова. Я хотела бы назвать еще два интересных фильма: «Возвращение в десятый «А» Ричарда Ясинского, Вадима Сукманова, Людгардаса Гедравичуса и «Шанс, или Как стать кинозвездой» Александра Карпова.

В «Возвращении...» рассказана история бывших десятиклассников на пороге их тридцатилетия. За этими детьми кинематографисты наблюдали, начиная с первого класса. Кадры из фильмов, снятые в разные годы, вмонтированы в сегодняшнее повествование. Классный руководитель имеет редкую возможность: услышать собственное мнение о питомцах двадцатилетней давности и сравнить с тем, как оправдался прогноз в реальности.

Тема этого фильма вроде бы лежит на поверхности. Но при более близком рассмотрении через призму прошедших десятилетий угадывается не только линия судьбы его героев. Это своеобразное зеркало, в котором авторы видят себя двадцать лет назад, со всеми иллюзиями собственной молодости. Время подвело черту под этими надеждами. К сожалению, «Возвращению...» не хватает уровня обобщения. Чувствуется, что авторы как бы «зажимают» себя, уходя в пересказ конкретных фактов. Эта внутренняя несвобода не есть ли она доказательство того, как много потеряла наша документалистика в застойные годы и как трудно сегодня критически оценить эти потери, чтобы обрести новое качество?

Идея «фильма в фильме», «кино о кино» лежит в основе картины А. Карпова «Шанс...». Здесь тоже история молодой девушки, вчерашней школьницы. Выбрана ситуация: киностудия объявляет конкурс на непрофессиональную исполнительницу главной роли в новом фильме. Девушка из Донецка присылает

в Минск умоляющее письмо: вызовите меня хотя бы на пробы. Пусть я не пройду. А вдруг?

Что происходит потом — об этом картина. В ироничной манере А. Карпов дает живые и узнаваемые зарисовки. Сначала за героиней наблюдают дома. Знакомство с мамой, которая ничего не имеет против, если фотограф снимет дочь обнаженной до пояса, раз надо... Потом дорога в поезде. С надеждой на «вдруг». Серия эпизодов на киностудии. И с каждой новой пробой — все более увядающее лицо героини. Жизнь «за кадром» оказывается куда прозаичнее и жестче, чем представляется обыденному сознанию.

А. Бобкова. Сегодня определились основные персонажи документальных драм и трагедий — современные или исторические «волки и овцы», палачи и жертвы, а часто палачи-жертвы. Именно в этом тематическом диапазоне работает режиссер Виктор Дашук. Сейчас он снял документальную картину «Витебское дело», материалом для которой послужила криминальная история убийцы-маньяка Михасевича. Тридцать три женщины стали его жертвами, четырнадцать мужчин стали жертвами следователя по особо важным делам Жавнеровича в связи с этими убийствами.

Если психологические выверты убийцы недоступны пониманию нормального человека, то генезис следователя ясен. В «Архипелаге ГУЛАГ» Александр Солженицын дает «моментальный снимок» сводного брата Жавнеровича, полковника МГБ Фомы Фомича Железова, усвоившего главный постулат ежовско-бериевского «правосудия»: «Мы ему (арестованному) и не будем трудиться доказывать его вину. Пусть он сам докажет, что не имел враждебных намерений». «Витебское дело» — шоковый фильм. Фильм о том, как Система стирала человека в порошок, как ширились круги страдания невинных людей.

Н. Фрольцова. Виктора Дашука, признанного лидера нашей публицистики, работа над «Витебским делом» заставила в известной степени прийти к переоценке прежних ценностей. Прежде всего в отношении следователя Жавнеровича. Ведь в семидесятые годы в фильме «Двое в комнате и охрана» В. Дашук снимал его как героя со знаком плюс, как специалиста, способного распутать самое запутанное преступление. И вот как жизнь повернулась!

Не знаю, сознательно или бессознательно, но в белорусском неигровом фильме с высокой степенью достоверности моделируется процесс, который сейчас характерен для массового сознания: путь к здравому смыслу идет через отказ от старых химер. Это ощущалось и в «Боли» С. Лукьянчикова — о солдатах Афганистана. Это звучит в «Витебском деле» В. Дашука.

Наше кино всегда было очень земным. В хорошем смысле этого понятия. И, конечно, в лучших своих образцах. Теперь, когда кинематограф осознает себя в обновленной социально-нравственной атмосфере, важно не отказаться от этого качества, не уйти в формальные поиски.

Документальный кинематограф может вписаться в процесс формирования национального самосознания, развития белорусской национальной культуры. Земное притяжение — это то, что способно придать белорусскому кино целостность, эстетическое единство. Безусловно, при определенном климате, на создание которого направлены организационные усилия творческого союза.

А. Бобкова. Кстати, о климате. Свобода творчества стала на нашей киностудии реальностью, хотя это тоже относительно. История с фильмом Аркадия Рудермана «Театр времен перестройки и гласности» показала, что власть не принадлежит художественному совету, как это должно быть. Фильм до сих пор не имеет ни свидетельства о рождении — акта об окончании производством, ни паспорта о гражданстве — разрешительного удостоверения о выпуске в прокат. Никакие общественные увещевания, никакие призы не сдвинули с места первоначальное решение административного руководства «Беларусьфильма».

Вот телеграмма директора «Беларусь-

фильма» Владимира Ефимовича Горбачева (она послана в ответ на просьбу бывшего первого заместителя председателя Госкино СССР А. Н. Медведева передать материалы «Театра...» в Госфильмофонд СССР): «Сообщаю, что незаконченный документальный материал к фильму «Театр времен перестройки и гласности» создавался на фальсификации и подтасовке фактов, имевших место в трудовом споре редактора Шеленковой с редакцией Белорусской энциклопедии. Факт трактовался как преследование за убеждения, хотя речь шла о некомпетентности редактора и только. Ни в одной из судебных инстанций, рассматривавших этот конфликт, позиция Шеленковой подтверждения не нашла. Выступать со столь серьезными, но недоказанными обвинениями в адрес Белорусской энциклопедии художественный руководитель студии «Летопись», партком киностудии, дирекция не считают справедливым. Выход этого фильма даже под титулом другой студии свидетельствовал бы о нашем согласии с грубой подтасовкой фактов, что дало бы Энциклопедии основания предъявлять нам претензии в судебном порядке».

Аргументы директора не выдерживают критики. Факт фальсификации может установить только суд. Далее. В первых документах мотивировка запрета фильма формулировалась другими словами: не соответствует литературному сценарию. Настоящая же причина в том, что съемочная группа во главе с А. Рудерманом задела сановное лицо, которое трогать недозволено. Вынесла на всеобщее обозрение события, связанные со свистопляской вокруг имени Марка Шагала. Показала, как карается непослушание. Все это, с точки зрения ревнителей системы,— преступления с отягчающими обстоятельствами. Потому-то фильм так мощно забетонирован.

Чтобы снизить общественный резонанс, сопутствующий «Театру...», в ход была пущена испытанная версия о происках сионистов. Ими-де подкуплен секретариат СК СССР в составе: А. Смирнов, А. Плахов, А. Симонов, Р. Ибрагимбеков; секретариат СК БССР в составе: В. Никифоров, В. Рыбарев, И. Добролюбов, члены художественного совета «Летописи» и еще много людей, публично отстаивающих фильм. Я-то простодушно думала, что законспирированные сионисты организуют акции поглобальнее. Ну, заводят в тупик социализм или спаивают русский народ. Ан нет, не брезгуют и делами помельче...

А тем временем героиня фильма Ирина Шеленкова по-прежнему без работы. Ее дело надолго застряло в Прокуратуре СССР.

Если обратиться к процессам в современном белорусском кино в целом, то, надо сказать, они мучительны. Это затяжные, с осложнениями, «перестроечные роды». Несмотря на то, что кинематографисты получили благословение «сверху» (имею в виду руководство ЦК КПСС и ЦК КПБ) на переустройство собственного дома, бои с чиновничьей системой идут кровопролитные.

За четыре года, со времени VI съезда СК БССР и V съезда СК СССР, деятельность нашего союза могла бы быть более плодотворной, конструктивной. Что-то делалось излишне медленно, со сбоями, чему-то препятствовали ущемленное самолюбие или групповые интересы. Однако ценным в перестроечном опыте нашего СК мне кажется возрождение духа соборности — быть может, громко сказано. Пусть. Союз сразу же взял курс на гласность, на коллективность, коллегиальность решений, на снятие «погон» и равноправие всех членов. Нашему лидеру Вячеславу Никифорову дважды — на пленуме правления СК БССР и чрезвычайном съезде — выражен вотум доверия, вопреки желанию некоторых влиятельных лиц сместить его с должности. Расцениваю это как одобрение деятельности союза.

В последнее время СК БССР бьется за воплощение на «Беларусьфильме» принципов базовой модели, за многообразие организационных структур при условии, что любая из них должна предоставлять творцам художественную свободу. Свой проект есть и у админи-

стративного руководства киностудии, имеющего группу поддержки из числа творческих работников. Исходная идея — аренда у Министерства культуры БССР, но сохранение «общего котла». СК подверг этот проект юридической экспертизе и отклонил. Борьба идет, результат пока не известен...

Н. Фрольцова. Позиционной войне, в которой почти четыре года были заняты союз и киностудия, приходит, по-моему, конец. Жизнь здесь сама ставит точки над «i». И надо начинать работать по-новому. Монополию может разрушить не борьба за власть, а борьба за искусство. Мне, например, по душе поступок Михаила Пташука и Валерия Рыбарева, которые, устав от попыток обрести творческую независимость в стенах «Беларусьфильма» (дирекцией им было отказано в организации собственной «студии двоих»), ушли под эгиду белорусского отделения Кинофонда. У них, конечно, впереди большие испытания. Ведь вся производственная база — на «Беларусьфильме».

Важно другое. Сама жизнь, а не отдельные представители аппарата, диктует свои требования. Думаю, будь творческий союз тверже в позициях, не уехали бы из Минска талантливые режиссеры Евгений Марковский и Валерий Рубинчик. Сейчас Рубинчик закончил в Москве фильм «Лисистрата». Спектакль «Лисистрата» в Театре-студии киноактера с успехом шел в Минске. А вот фильм по его мотивам, сколько ни добивался В. Рубинчик, оказался в республике ненужным.

А. Бобкова. Нацеливая на имитационный кинематограф, наше киночиновничество по разным причинам навязывало свои критерии и приучало угодных творцов к завышенной самооценке. Не однажды приходилось слышать от бывших руководителей Госкино республики и киностудии такого рода комплименты: «Этот фильм войдет в золотой фонд советского кино» (о фильме «Пламя»), «Это наша крупная творческая победа» (о фильме «Мировой парень»), «Этому фильму долго жить» (о фильме «Воскресная ночь») и т. д. И сейчас мы все еще готовы принять посредственный фильм за хороший, хороший — за шедевр. Опасность снижения критериев очень велика в связи с теперешней ориентацией на массовый зрительский успех.

Второй момент, важный для будущего. Белорусский кинематограф — это кинематограф художественно-социологический, имею в виду лучшие его образцы. У нас совершенно не развито художественно-философское направление. Без движения в эту сторону мы буксуем. В этом смысле постановка фильма «Иди и смотри» была для нас ценнейшим опытом.

Н. Фрольцова. Нужно думать о новом поколении режиссеров, об искоренении провинциализма в среде художников. Многим нашим мэтрам не хватает критического отношения к себе и терпимости по отношению друг к другу. Как часто художнику недостает такта, процветают личные амбиции... Мне кажется, что отсутствие философского, интеллектуального начала в белорусском кинематографе во многом проистекает именно от этой провинциальной психологии.

В белорусском кино сейчас складывается такое положение, когда по-старому уже жить не стали, но и по-новому не начали. В творческом активе — несколько работ, в основном это публицистика. В игровом — отставание от времени значительное. Только два фильма — «Меня зовут Арлекино» В. Рыбарева и «Наш бронепоезд» М. Пташука получили общественный резонанс. Не стали событием ни «Высокая кровь» В. Турова, ни «Круглянский мост» А. Мороза, ни «Его батальон» А. Карпова-старшего. Хотя последние две работы — экранизации одноименных произведений В. Быкова. Что же, надежды на публицистику? Или все большие завоевания еще впереди?

А. Бобкова. Кстати, именно «Беларусьфильм» имеет честь экранизировать «Все впереди» Василия Белова. Снимать фильм приглашен Николай Бурляев. Про Марка Шагала нельзя. А про Мишу Бриша можно, так надо понимать?

Анкета кинокритиков «ИК»

Фильмы апреля	В. Гульченко	Л. Донец	Н. Зархи	Т. Иенсен	Л. Карахан	Е. Левин	Н. Сириля	Е. Стишова	М. Сулькин	А. Титов	П. Шепотинник
ВИТЕБСКОЕ ДЕЛО Беларусьфильм		4,5					5	5	4,5	4	
ВОСТОЧНАЯ ПЛУТОВКА Узбекфильм	2	2	2		2		2	2	2	2	
И ПОВТОРИТСЯ ВСЕ Арменфильм							4	4	3		
НЕВЕРОЯТНЫЙ СЛУЧАЙ Таджикфильм	1,5	2	1		2		2			2	
ПРИШЕЛЕЦ Таджикфильм	3		3		3	3	3,5	3,5	3	3	
РОДНЫЕ БЕРЕГА Азербайджанфильм		2	1		2		2	2	1,5	2	
ЭТЮДЫ О ВРУБЕЛЕ Киностудия им. Довженко		3	3	3	3,5		3,5	3,5	3		3

Разборы и размышления

Л. Донец

Слово берут сталинисты

Я Сталина, как говорится, в гробу видала.

Жила я в Киеве, училась в десятом классе, когда разверзлись земля и небо — умер Сталин.

Как же так? Я была пионерская, а потом комсомольская богиня. Со второго класса во всех дворцах культуры и школах города на встречах, слетах, праздниках читала звонким голосом: «Спасибо вам, что в дни великих бедствий о всех о нас вы думали в Кремле, за то, что вы повсюду с нами вместе, за то, что вы живете на земле!» И вдруг — умер. Погасло солнце. Я считала, что наступил конец света. Больше уж нечего ждать от этой жизни, мелкой и пошлой без Него.

Бедность в доме была большая. Получали двадцать рублей за погибшего в 42-м под Сталинградом отца и двадцать рублей маминой пенсии по инвалидности. У нее, молодой еще женщины, была тяжелейшая астма, и она практически не вставала с постели. Я сказала, что сейчас мне уже все равно, кто еще умрет в этом мире, взяла только что принесенные почтальоном двадцать рублей и поехала в Москву — прощаться со Сталиным.

Нигде, кроме Киева, я еще не была. На вокзале творилось что-то несусветное — все киевское студенчество ринулось в Москву. О билете не могло быть и речи. Вагоны брали штурмом. Девочка я была приметная. Наверно, поэтому меня взялись опекать два молодых человека из Политехнического. Мы втиснулись в плацкартный вагон, он был набит, как бочка сельдью, но все-таки мы сидели, и так — в слезах и разговорах — добрались до Москвы.

Я представляла себе, что есть очередь длинная-длинная — «к Сталину». Пусть в ней нужно стоять неделю, замерзнуть, изголодаться, но я буду стоять и выстою. Ночью мы кружили по Москве среди ошалелых людей, натыкались на оцепления из солдат, грузовиков — доступа «к Сталину» не было.

Под утро нас, приехавших из Киева, построили в колонну и повели. Кто и как это устроил — не знаю. Помню чуть посеревшее от раннего рассвета небо, безлюдное пространство центра и ритмически гулкий звук шагов в стылой тишине — звук обреченной общности. Так шагали по нашей киевской улице немцы-военнопленные, равномерно и деревянно шаркая ногами.

«И царь, огромный, водянистый», желтый, отекший, мудрый, родной и любимый, лежал в гробу, сложивши руки на груди. Вот и все.

На этом, правда, мое прощание со Сталиным не кончилось. Через пару недель к нам домой в мое отсутствие пришли директор школы и завуч (за десять лет никто никогда из школы не приходил). Они расспрашивали у мамы, с кем я дружу, какие книги читаю и т. д. Мы с мамой ничем не обеспокоились,

---

«Сталин с нами!»
Автор сценария Тофик Шахвердиев, при участии Анатолия Стреляного. Режиссер Тофик Шахвердиев. Оператор Элизбар Караваев. ВПТО «Видеофильм» и студия «Тритэ» п/р Никиты Михалкова. В/О «Внешторгиздат», 1989.
«Я служил в охране Сталина»
Авторы сценария Юрий Клепиков, Семен Аранович. Режиссер Семен Аранович. Оператор Сергей Сидоров. «Ленфильм», 1989.

посчитали, что это такую честь мне оказали в конце учебы. А через несколько лет, когда я уже училась в университете, директор школы, случайно встретив меня на улице, вдруг призналась: «Ты себе не представляешь, Люда, чего нам стоило отбить тебя от заинтересовавшихся тобой органов. Что ты там такое по дороге в Москву говорила? И только потому, что мы поручились за тебя как за родную, верноподданную дочь Советской власти (я была секретарем комсомольской организации), тебя оставили в покое».

А что я говорила? Говорила, что теперь, без Сталина, наступит конец света. Видно, кто-то из двух моих рыцарей стукнул, куда надо, чтоб не сеяла смуту.

И долго еще я выдыхала свой махровый сталинизм. Дольше многих из не самых глупых. Все мне казалось, что счет к Сталину предъявляется какой-то низкий, презренно человеческий, что люди свергают кумира не потому, что он фальшивый, а потому, что сами они слабые и суетные, не достойные мечты-идеи. Вот такое было сознание.

Поэтому я отношусь к сталинистам как к больным, темным и убогим, которые не ведают, что творят. Как ко взрослым людям с подростковым сознанием. Конечно, пока эта темнота не становится воистину темной силой. Не наступает, не завоевывает пространство.

Сталин страшен как подмена ценностей. Это типичный антихрист — он занял святое место. Место возвышенных идеалов — религиозных, социальных, человеческих. Вся его система внушила людям, что он — бог, воплощение мечты о социально справедливом обществе, Человек с большой буквы. Люди не могут с ним расстаться не только потому, что он символ силы и порядка, но и потому, что он для них — воплощение идеала. Чего-то огромного и светлого, того, что больше человека и без чего трудно жить.

Нет, я жалею сталинистов. Ведь идейное уродство страшней, может быть, физического. И самое страшное, актуальное по сю пору, что удалось сталинскому режиму,— ввергнуть наше сознание в состояние нескончаемой гражданской войны. Для нас нет чувства вины как нравственного покаяния. Мы хотим найти врага и загрызть его — расстрелять, повесить, четвертовать. Если не Сталин, то Каганович, инородцы, масоны, кооперативщики. Кого-то надо непременно уничтожить, чтобы расчистить дорогу для уверенного настоящего и светлого будущего.

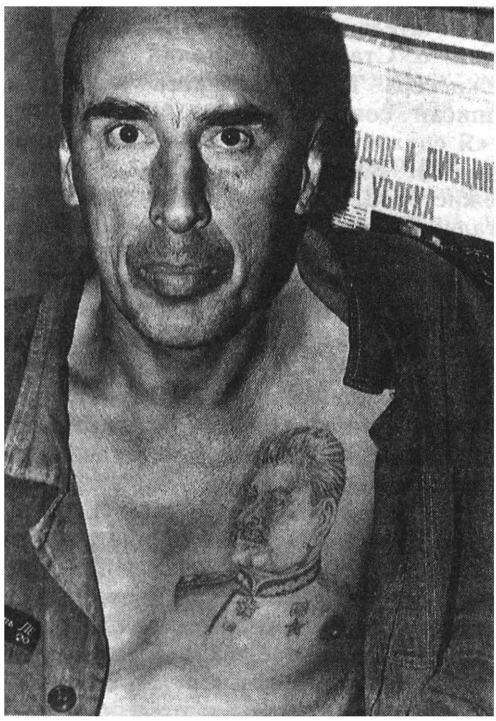
В этом контексте нашего культурного и нравственного одичания особенно примечательны две документальные картины о Сталине — «Сталин с нами?» режиссера Т. Шахвердиева (сценарий написан совместно с А. Стреляным) и «Я служил в охране Сталина» (сценарий Ю. Клепикова и С. Арановича, режиссер С. Аранович), где слово дают сталинистам. Не для того, чтоб их клеймить и распинать, а чтобы спокойно выслушать и глубже понять, что же это такое — сталинизм, какое у него лицо, каким он сам хочет выглядеть, сам себя видит.

Оба эти фильма — событийны и для нашей документалистики как искусства,и для нашего общественного сознания. Они не первые и не единственные, но все же в фарватере того корпуса фильмов, которые работают тончайшими психологическими средствами зрелого критического реализма, поэтому их герои так многомерны, объемны. Ленты словно совершенно деидеологизированы, словно вовсе не делают художественного отбора, а просто дают героям возможность высказаться от души. И в этом душевном высказывании обнаруживается темное, опасное, агрессивность как результат невежества, неуважения к другому человеку: «Мы лучше знаем, в чем твое счастье, сукин ты сын».

Нисколько не удивилась, что Ю. Зерчанинов в рецензии на фильм Т. Шахвердиева считает, что автор «недоисследовал некоторых своих героев» (читай — не пригвоздил) и предлагает «выделить сталинистам резервацию» («Советский фильм», 1989, № 9), а «Я служил в охране Сталина» оценивается некоторыми у нас и за рубежом едва ли не как сталинистская картина. Ведь сло-

во в этих фильмах берут сталинисты. А сам человек хочет себя не только понять, не только простить, но и утвердить свою правоту.

Монологи сталинистов в фильмах, собственно, не монологи, а диалоги, ибо они обращены к нашему сознанию и опыту, к нашей нравственности, к активному размышлению. Фильмы создают напряженное поле зрительского участия и соучастия, но сохраняют деликат-



«Сталин с нами?»

ность дистанции — в меру зрительского понимания.

Весь фильм «Я служил в охране Сталина» (он имеет точный подзаголовок «опыт документальной мифологии») — монолог Охранника, служившего в органах двадцать лет. Человек он пожилой, но, чувствуется, крепкий, высокий, не сутулый, с простым, грубо тесанным, как у Собакевича, лицом, когда природа не очень старалась отделывать вещь. Можно даже сказать, бывший видный мужчина. Вот только, пожалуй, оскал зубов настораживает, да ухо, крупное, хрящеватое, острое, как у волка, да давящий взгляд, особенно тяжелый на крупных планах.

Охранник говорит о Сталине как любящий сын об отце родном. Весь этот рассказ замечателен, не знаешь даже, что и выбрать. Никто, оказывается, за Сталиным не смотрел, он варварски относился к своему здоровью. Ел только яичницу (а ведь это холестерин), борщ и гречневую кашу. Спал на узкой койке. Ничего нового себе не покупал, ходил в старых сапогах, так и умер в них. Брился сам. Всегда скромно сидел в углу, себя не выпячивал. Киров был его лучшим другом, они вместе в баню ходили. Очень Сталин переживал, когда Аллилуева застрелилась, придет ночью на могилку, посидит, покурит. Когда Политбюро решило ему вручить Звезду Героя, кричал: «Подлецы, подхалимы, я ведь не был на фронте!» Раздавал все свои деньги лауреатам Сталинской премии и своей дочке Светлане. Когда умер, осталось 4 рубля 40 копеек... Ну, и так далее.

Этакое повествование странницы, апокриф из жития святых. Рассказ о праведном человеке, который жил в скромности и бедности, все раздавал людям, а если приходилось людей наставлять, то лишь потому, что они неразумные, все перепутают и сделают не так, как надо. В сталинском окружении, верно, встречались карьеристы. Вот приходилось, например, выколачивать из людей сведения на следствии. А почему? А потому, что Ягода мало времени давал следователям. Не месяц, а всего десять дней.

Особенно славное слово в речи Охранника — «доброжелатели». Они же — патриоты. Они же (по-нашему) — стукачи. Охранник рассказывает и об этом обстоятельно, спокойно, как о норме жизни. А как же без доброжелателей? У меня всегда были доброжелатели. Человек тридцать. Летчик что-нибудь сболтнет спьяну в ресторане на Арбате, доброжелатель мне сообщает, мы его берем. И девушки были, комсомол их направлял. Сидели в ложах Большого театра с редикюльчиками, а в реди-

кюльчиках — револьверы. Для безопасности правительства.

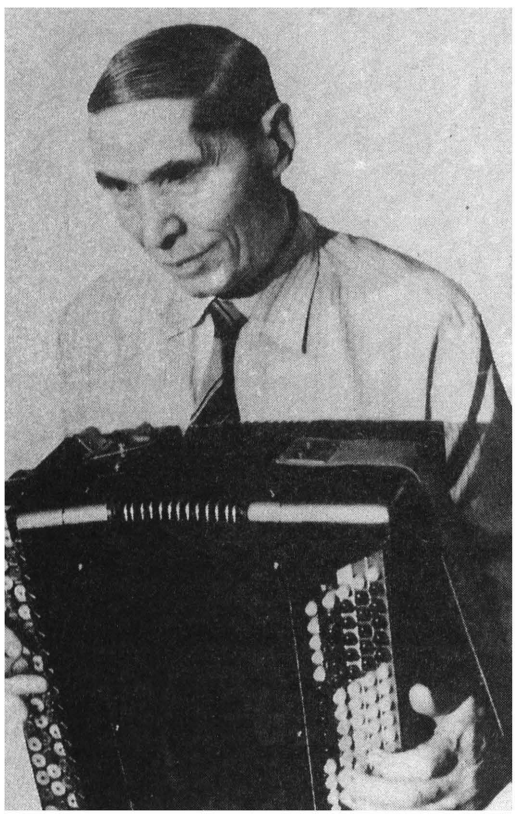
Много чего спокойно и обстоятельно рассказывает Охранник как о праведной жизни. Рассказывает у себя дома, в обыкновенной квартире. Живет человек, как все люди. Разве что здесь же, в комнате, на кровати лежит больная жена, на которую он ни разу не взглянул. Ну, может, давно лежит, человек привык, устал.

Сталин очень трепетно относился к искусству — повествует Охранник. Особенно любил пение. Любил бывать в Большом театре. Сольфеджио знал лучше всех артистов. Иногда пел вместе с ними. Михайлов хвастался, что пел со Сталиным. А Барсова говорила: «Это

«Сталин с нами?»

наш сорежиссер». И никогда не сделает грубого замечания. Если мужчины в этот раз поют хуже, он скажет: «Женские голоса сегодня звучали лучше...»

Ну, идиллическая картинка. Аркадия счастливая. Недаром весь рассказ Охранника в фильме озвучен куплетами из «Пиковой дамы»: «Мой миленький дружок, любезный пастушок, о ком я так страдаю и страсть открыть желаю, ах!



«Я служил в охране Сталина»

не пришел плясать!» и светлым вальсом Чайковского из «Спящей красавицы». Хочется сказать, что это не вальс, а вальсок. Потемкинская деревня, театральная декорация сталинизма.

Фильм «Я служил в охране Сталина» делится на две части. В первой Охранник рассказывает о Сталине, во второй — о себе. На экране появляются данные: Рыбин Алексей Трифонович, 1908 года рождения, Свердловской области — Лебедев Леонид Алексеевич, майор, 1908 года рождения, Свердловской области. А герой наш улыбается: меня и жена не зовет моим именем, а зовет Леня...

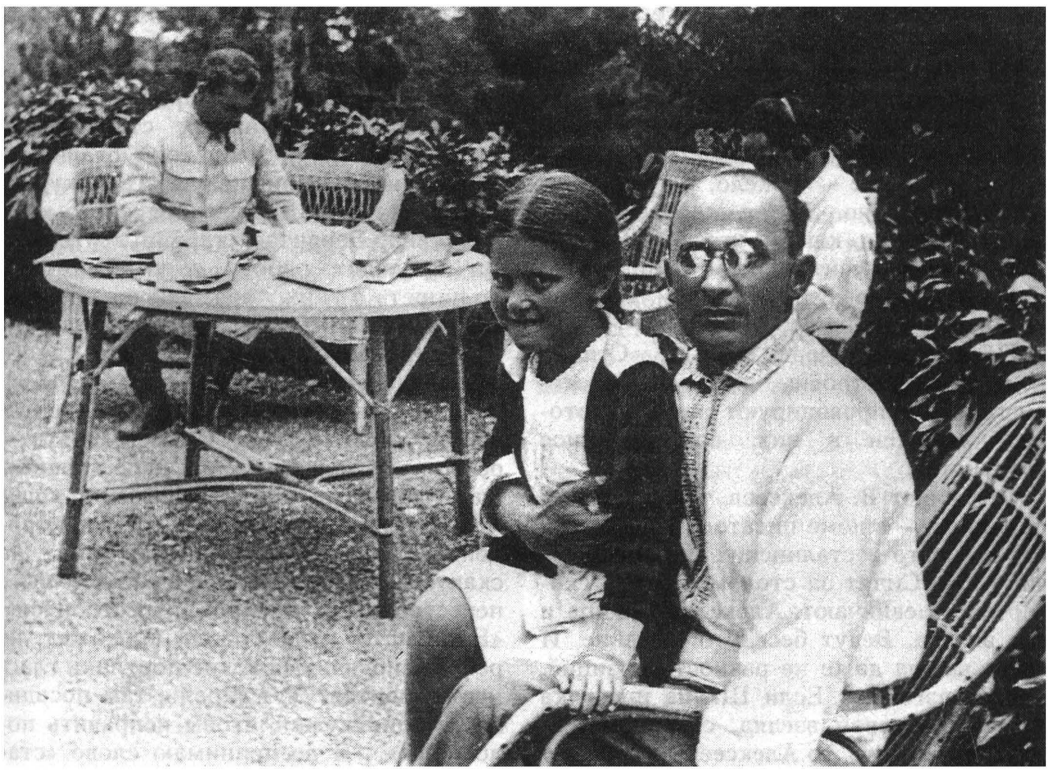
И становится уже здорово не по себе. Двойная жизнь. Рыбин-Лебедев. Алеша-Леня. Оборотень. «И хаос опять выползает на свет, как во времена ископаемых».

Так вот Алеша-Леня, майор Рыбин-Лебедев все еще служит. И где бы вы думали он служит? Не то чтобы охранником какого-нибудь захламленного склада. Нет. Он служит на ниве просвещения и искусства. Учит детей играть «по классу баяна». Музыке учит. Сольфеджио. Учитель и друг детей. И опять обстоятельно рассказывает, уже в окружении детей, в классе: «Из каждого октябренка надо делать человека. У меня они все пишут обязательства, что будут вести себя хорошо, а если нахулиганю — делайте со мной что хотите. Методика у меня такая: я отрабатываю ритм на строевой подготовке. Они у меня ходят строем и считают: и-раз, и-два. Я вот стихи сам написал, дети их учат: «Вечерами занимаюсь, песни русские пою, я культуру повышаю музыкальную свою». И еще: «Ведь тельняшка-полосатка выручает моряка, значит, тут лихая хватка, значит, крепкая рука»...

Играет человек на баяне. И дети со светящимися глазами читают звонкими, свежими голосами его стихи. И рядом хроника тридцатых годов. Идут пионеры, приветствуют Сталина и читают стихи: «Нам открыты все пути, только знай себе — расти!» Как они похожи, эти стихи! Не Рыбин-Лебедев, Алеша-Леня, майор, служивший в охране Сталина с 35-го года, их написал? И до сих пор все пишет стихи и играет на баяне наш доброжелатель.

Да, Сталин с нами. Так хотел первоначально назвать свой фильм Тофик Шахвердиев — без вопросительного знака. Но даже если и с ними, куда от них денешься и куда их денешь (а так и

вправду хочется — в резервацию!). Эти люди хотят быть со Сталиным. Хотят простой, понятной, чудесной, нерушимой жизни, где шаг влево-вправо считается побегом и все ходят строем. Расстрелять миллионы — лишь бы строить социализм. «Поезд сошел с рельсов — расстрелять, виноградник сухой — расстрелять». Пусть и миллионы, так это же враги, хычники! Ну, бывают, конечно, ошибки, страна большая, за всем не уследишь.



«Я служил в охране Сталина»

«Сталин с нами?» — это групповой портрет сталинистов с дамой. Дама — директриса средней школы Кира Корниенкова — существо удивительное. Спокойная, светленькая, милое русское лицо, а главное — голос. Нежнейший голос, ангельский, сказочный, нездешний, как из музыкальной шкатулки. Но без интонаций, на одной ноте, как у глухой. Героиня уместна и на фоне теплого осеннего леса, по которому неторопливо бродит, и у себя дома среди горшков с цветами, вышитых салфеток и птичек в клетках. Нежнейшим своим голосом рассказывает учительница, что с юности поняла: дети мешают женщине. Замуж в свое время она решила не выходить, потому что у нее был человек «очень веселый, очень целеустремленный, глаза лучистые, и в них чертики прыгают»... И мы с тихим ужасом понимаем, что это она говорит о Сталине. «Как не было врагов в тридцатые годы, когда и сейчас полно врагов?» «Гласность у нас была всегда, гласно арестовывали, гласно расстреливали»,— журчит ее ласковый голосок. А вот она в школе, среди старшеклассниц, девочек, барабанящих песню: «Без меня тебе, любимый мой, земля мала, как остров»... Наша учительница

предлагает им спеть другую песню, комсомольскую, и они, «чувств никаких не изведав», меняют пластинку и жуют другие слова: «Дан приказ ему на Запад»...

Вот уж феномен так феномен, директриса средней школы Кира Корниенкова. Неземное существо. У меня есть знакомая, которая вспоминает, что в пионерском возрасте, когда ее спрашивали, за кого она хочет выйти замуж, отвечала бойко: «За Сталина». Сталин был самый лучший человек, за кого ж еще выходить замуж? Но чтоб сохранить такую же свежесть чувств в постбальзаковском возрасте... Что ж это такое? Глупость? Юродство? Откуда такая безысходная тьма, в которой героиня живет, как при ярком свете?

Да, познание — тяжело, а грезить — так упоительно. И не забудем еще, что наша дама, как и охранник Рыбин-Лебедев, тоже учитель и наставник молодежи. И тоже разучивает песни, которые строить и жить помогают.

Ключевые эпизоды фильма «Сталин с нами?» построены, как у Достоевского,— они провоцируют скандал, который заложен в них, как взрывное устройство.

Сталинист В. Алексеев, тоже бывший охранник,— в доме писателя И. Шкапы, отсидевшего в сталинских лагерях долгие годы. Сидят за столом с белой скатертью, чаевничают. Алексеев, Шкапа и его внучка. Ведут беседу о Сталине. И здесь важна даже не разность позиций, а тон разговора. Если Шкапа и внучка отстаивают свой взгляд, стараясь убедить, объяснить, то Алексеев не слушает и не слышит собеседников, а просто, как дятел, долдонит свое, перебивая, наступая, наливаясь злобой и криком. И сразу видно, что перед нами Хам. Не грядущий, а давно пришедший и привольно расположившийся в нашей жизни.

Изощренно для документального кино, даже непонятно,как режиссер строит эпизод репетиции хора ветеранов-фронтовиков, где во время перекура ветераны начинают разнобойную, пеструю по мнениям беседу о Сталине. Одному из ярых защитников вождя кто-то вдруг говорит: «Я узнал вас. Вы написали на меня донос в 37-м году»... Нужно видеть крупный план этого сталиниста — попался, который кусался. Он стал багровый, глазки побежали в разные стороны и понес околесицу: «Да, я был в 37-м году на Лубянке, я был старостой курса в институте, меня вызывали, чтоб я рассказал об испанце, у нас испанец занимался...» Короче говоря, это рыльце на наших глазах покрылось густым пухом.

Высокий класс документального искусства — так «вывести на чистую воду» человека прямо в кадре, обнаружить в почтенном идеологе простого стукача. Доброжелателя, если придерживаться щадящего стиля наших сталинистов.

«Лажанулся» и последний сталинист в картине «Сталин с нами?», журналист газеты МВД Краснодарского края Александр Берлизов, старший лейтенант. Он проводит работу с уголовниками и пишет о них, вочеловечивает, так сказать. И опять просветитель.

У старшего лейтенанта лицо такого хорошенького садиста — молоденький, беленький, мелкие, аккуратные черты, плотно сжатые губы. И уши. Опять — острое ухо волка. Ох, как надо красным шапочкам быть внимательными к ушам под чепчиком бабушки! Этот — за порядок. Говорит — как шашкой рубит на скаку. Казак! «Сталин один раз сказал — перестроиться, и народ перестроился». «Надо идти куда Родина прикажет, не рефлексируя». «На какие портянки гласность годится? Тут украли, там посадили. Сталин нужен, чтобы исправить положение». «Я воспринимаю слово «сталинист» как орден»...

И вот режиссер устраивает беседу этого орденоносца с заключенным, отбывающим наказание в колонии, у которого на груди выколот профиль Сталина. Даже, можно сказать, бюст — с погонами, с маршальской звездой, со Звездой Героя. Казалось бы, свои люди. Сталинист так и полагает, видя «визитную карточку» на распахнутой груди заключенного, и заводит дружескую беседу о родном и любимом Сталине. И вдруг этот заключенный с татуировкой, от которого и следовало, впрочем, ожи-

дать непредсказуемого более приметливому взгляду — слишком значительное у него лицо,— говорит: «По-моему, люди Сталина уже не примут. Уже нельзя жить так, чтобы ни влево, ни вправо, а только туда, куда ткнут рылом». Журналист-эмвэдист опешил: «Но вы-то в тюрьме?» — «Но я был там, на свободе. И отсюда пойду туда. Все переменилось. Разве вы не видите?»

Необыкновенный разговор заключенного с просветителем-журналистом, не правда ли? Разговор «наоборот». Разве вы не видите? Нет. Они не видят. Не хотят видеть. Желают пребывать во тьме.

Авторы фильмов «Сталин с нами?» и «Я служил в охране Сталина» в своих опытах документальной мифологии сделали для сталинистов все, что могли. Они дали противнику фору в сто очков. И следует признать их опыт чрезвычайно результативным.

Авторы показали мир с их, сталинистов, точки зрения, точки зрения честных по-своему людей. «У меня нет оснований сомневаться в честности Нины Андреевой»,— говорил Андрей Дмитриевич Сахаров. Мы увидели их такими, какими они сами хотят себя видеть. И тем не менее ужаснулись. Кто они — злодеи или несчастные? Наверное, и то, и другое. Их можно жалеть и следует опасаться. Ведь это марсиане. Они живут в своем мире, и кто знает, что взбредет им в голову.

И все же. Мы до конца не осознаем, что наступило время, когда идейные враги сегодняшнего общества могут говорить о себе свободно. Свободно ругать перестройку, считать Горбачева менее гуманным человеком, чем любимый Сталин.

Пусть говорят. Наверное, мы их уже не боимся всерьез, этих ящеров из «времен ископаемых». Мы их послушаем. И может быть, в ком-то испарится, рассосется остаток несвободы. И мы еще что-то поймем. И воспарим, оставив далеко внизу эти тени прошлого хаоса.

Диалог с читателем

Был ли Эйзенштейн конформистом?

Уже не раз выдвигалась версия о политической лживости последнего фильма Сергея Эйзенштейна. Приводилась и реплика зэка из классического «Одного дня Ивана Денисовича»: «...гнуснейшая политическая идея — оправдание единоличной тирании. Глумление над памятью трех поколений русской интеллигенции!..» И в то же время признается, что режиссер «опасно вышел» из жестких рамок «социального заказа», «не угодив второй серией «Грозного».

Так как же все-таки: угождал или не угождал? лгал или не лгал? славил или не славил тиранию автор «Ивана Грозного»?

Не забудем: фильм двухсерийный, и судьбы каждой серии разительно несхожи.

За первую серию «Ивана Грозного» в 1946 году Эйзенштейн удостоился сталинского благословения и посему Сталинской премии первой степени. А за вторую серию Сергей Михайлович в том же 1946 году — личного гнева Иосифа Виссарионовича, и посему вторая серия была запрещена и дошла до экрана только через десять лет после смерти режиссера. Так что герои повести Солженицына могли спорить лишь о первой серии (хотя упомянут и эпизод из второй серии — знаменитая разбойная пляска опричников). Были ли у непримиримого противника фильма Эйзенштейна какие-то мотивы для столь сурового приговора?

Первая серия «За русское царство великое» — это тезис. Тяжкий путь к абсолютной власти московского князя Ивана IV, будущего царя, навечно увенчанного прозвищем Грозного. Цели у него поначалу, понятно, благородные, высокие, истинно государственные: прекращение междоусобиц, единение всея Руси.

Вторая серия «Един, но один» — это антитезис. Самоотрицание абсолютизма. Трагедия страны под игом тирана и трагедия самого тирана под игом собственной неограниченной власти. Абсолютная власть, убивая в самодержце живое, человеческое, разумное, обрекает его на физическое и политическое сумасшествие. Кремль в фильме снят как дворец-тюрьма, куда сам себя заточил Иван IV. Он и первый палач, и первый тюремщик, и затравленный арестант — главная жертва собственного деспотизма.

Надо ли доказывать, что нельзя судить о первой серии, не зная второй? И третьей, непоставленной?

Если Чарли Чаплин выкрикнул в «Великом диктаторе»: «Долой всякую диктатуру!», то Сергей Эйзенштейн в своем фильме-завещании проклял всякую тиранию, всех коронованных и некоронованных палачей, убийц всех времен и народов.

Только гениальный безумец мог снимать антитиранический фильм в годы, когда кремлевский генералиссимус, удушив собственный народ, захватил Восточную Европу и рвался к всемирной гегемонии. Да что там снимать, смотреть вторую серию «Ивана Грозного» и то было, поверьте, страшно в 1946 году: сказать об истинном смысле картины невозможно, промолчать — опасно.

Но великому вождю, «другу и учителю советских кинематографистов», очень уж вожделелось увидеть на экране достойный лик своего предтечи. Ночью (!) 25 февраля 1947 года он вызывает в Кремль для идей-

но-директивной беседы Сергея Эйзенштейна и Николая Черкасова, исполнителя роли Грозного.

...Только зря усердствовали Сталин и его клевреты в ту февральскую ночь 1947 года. Эйзенштейн прожил еще год, но кремлевские кинолюбы так и не дождались киноздравицы в честь царя-убийцы.

Когда будем писать летопись антисталинского Сопротивления, нельзя забыть имя Сергея Михайловича Эйзенштейна (1898—1948), жизнью оплатившего свой провидческий фильм.

Виктор Селезнев

Саратов

Один существенный перекос

Многоуважаемые товарищи!

Ваш журнал активно разрабатывает тему кино тоталитарной эпохи, допуская, на мой взгляд, один существенный перекос: за бортом искусства зачастую остаются ленты, хоть и меченые «сатанинской» печатью, но до сих пор, говоря словами классика, сохраняющие для нас значение нормы и недосягаемого образца. Вам не кажется, что таким образом вы уподобляетесь «культуртрегерам» 20-х, разрушавшим до основанья «эстетику старья», а проще говоря, Иванам, не помнящим родства?

Называйте шедевры Эйзенштейна, Пудовкина, братьев Васильевых, Ромма, Юткевича, Герасимова, Петрова, Эрмлера, Пырьева, Лукова, Александрова хоть какими нехорошими словами, пусть это будет и соцреализм, и соцклассицизм, но, как ни крути, годы сталинизма были золотым веком советского кино. Догматикам типа Карабчиевского этого никогда не понять, они готовы самого Маяковского объявить несостоявшимся поэтом, но из песни, как говорится, слова не выкинешь (хотя у нас ухитряются проделывать и такую операцию).

Парадокс или, если хотите, диалектика состоит в том, что и в «кровавом аду» (Ленин) люди могли создавать шедевры. Да, Ромм не то кривил душой, не то свято верил в то, что Бухарин мог лично навести убийцу на Ленина, но какова сцена! Пусть А. Герман, который не может понять прохладного отношения зрителя к его работам, посмотрит ее и поучится силе, простоте и достоинству мастера. Чего стоит хотя бы один филер («За яблочко!»), который пытается пожать заговорщикам руки. Как бы мы ни осуждали Сталина за жесткий диктат, а установка на простоту, доходчивость, понятность «самого массового из искусств» была верной, она отвечала самой специфике кино, ориентированного именно на массового зрителя. Кино должно быть прежде всего зрелищем, а то, что нужно смотреть, как кроссворд, с переводчиком вроде адепта интеллектуального кино В. Туровского,— это уже, извините, снобизм: «В этой беспомощности есть своя прелесть».

Удивляет поэтому куриная, пардон, слепота многих участников «Кинопанорамы», посвященной 70-летию советского кино, которые называли лучшим фильмом что угодно, вплоть до «Зеркала» или «Калины красной» (это за всю историю!), и лишь немногие, и то с извиняющейся улыбкой, как Ю. Яковлев,— «Чапаева».

Нет, у нас были покорены вершины, и просто грех о них забывать. Надо учиться у мастеров, а не пытаться изобретать киновелосипед на песке сокуровских, к примеру, откровений. В конце концов, и у Пушкина были «проколы» по идеологической части, и Гоголь, бывало, впадал в мистицизм, так что же, теперь их творения списывать в тираж?

Пару слов насчет Чаплина, 100-летие со дня рождения которого очень бледно, по-моему, отметил ваш журнал. А ведь это, думается, чуть ли не единственный человек, к которому без оговорок можно отнести определение «гений». Чаплин научил смеяться, а следовательно, сделал счастливыми (в отличие от «троцкистов-утопистов») миллионы людей, и его значение, его уроки должны быть осознаны по-настоящему.

Л. А. Михайлов

Челябинск

Быль или небыль?

На вопрос, поставленный В. Селезневым, нередко отвечают положительно: да, был. Вот и в фильме В. Огородникова «Бумажные глаза Пришвина» с легкостью необыкновенной сложнейшая социально-психологическая проблема упрощена до фривольного скетча, исполненного на уровне школьной самодеятельности 40-х годов, азартно обличавшей закордонных врагов советского государства. Глумление и дешевка, торопливая и конъюнктурная, вместо серьезного, ответственного, нравственно щепетильного отношения, брезгливости ко всякому бескультурному «суждению» в форме трехпалого свиста или улюлюканья ночлежки — ведь это самое простое и доступное. Давайте думать, давайте разбираться, изучать — а это работа не только ума, но и души.

Что касается письма Л. А. Михайлова, то и он выразил весьма распространенную точку зрения и поставил существенную проблему. Ее первый аспект: нельзя оставлять «за бортом искусства» фильмы, «сохраняющие для нас значение нормы и недосягаемого образца», пусть они и отмечены «сатанинской печатью». Стало быть, нашему читателю окончательно ясно, где находится этот незыблемый «борт искусства», а те произведения, которые некогда были признаны или объявлены нормой и образцами, таковыми для него и остаются. Что ж, позиция понятная. Однако как быть исследователю, который получил возможность гораздо шире, чем раньше, глубже, основательнее, на уровне современной науки изучить, скажем, кинематограф 30-х годов и пришел к выводу, что годы сталинизма были не столько золотым, сколько каменным веком советского кино, и что в его сокровищнице среди драгоценностей оказались и подделки? Уподобится ли он нигилистам 20-х годов — или тем ученым, которые просто обязаны произвести переоценку алмазного фонда? И сделать это именно для того, чтобы не оказаться Иванами, не помнящими родства, то есть людьми, не умеющими отличать ложное родство от подлинного и бездумно увешивающими себя хорошо успокаивающими фальшивыми драгоценностями?

Если Л. А. Михайлов полагает, что история кино уже вынесла окончательные оценки, то осмелимся утверждать: он ошибается. Это значило бы, что она, по известному выражению, «прекратила течение свое». Речь, разумеется, не о конъюнктурных шатаниях и угодливом приспособленчестве, а о все более глубоком миропонимании. Хочется спросить у нашего читателя: плодотворно ли противопоставлять догматизму Ю. Карабчиевского (даже если считать его догматиком, с чем никак нельзя согласиться) привычный догматизм «золотого века»? Не лучше ли заняться научным изучением отечественной кинематографии, не сковывая себя нормативными предубеждениями насчет неприкасаемости сокровищницы и не боясь выводов, к которым новый анализ может привести? Ведь давно известно, не все то золото, что блестит, в том числе и на медалях лауреатов Сталинской (ныне Государственной) премии...

И второй аспект поставленной Л. А. Михайловым проблемы: установка Сталина «на простоту, доходчивость, понятность «самого массового из искусств» была верной, она отвечала самой специфике кино, ориентированной именно на массового зрителя». Увы! Весьма распространенное и небезопасное заблуждение. Установка Сталина была иной: на серость, безликость формы и на плоскую назидательность, азбучную разжеванность содержания, не говоря уже о принудительной зависимости этого содержания от идеологии и политики сталинизма, враждебного прежде всего правде. Призывы к простоте и доходчивости были неуклюжей демагогией. История нашего кино дает тому бесчисленные примеры. А самый, пожалуй, поразительный — впервые публикуемое в этом номере журнала выступление Сталина 31 января 1944 года. Прочтите его и судите сами: это и есть установка на простоту и понятность, а не требование испечь жалкое, ублюдочное наглядное пособие для усвоения гипотетическими идиотами (читателями и зрителями) лживых догматов, лицемерных постулатов, бесчеловечных заповедей сталинского псевдосоциализма?

Отношение «вождя народов» к киноповести Довженко (вот где подлинная вершина!) не было исключением, напротив, оно в высшей

степени характерно, типологически значимо. Мы получили через много лет своего рода политико-идеологическое и «эстетическое» завещание автократии, для которой прежде всего не существует отдельное, особое, единичное, индивидуальное, неповторимо личное, своеобразное, исключительное, самоценное, самостоятельное, не существует человеческая судьба как атом исторического процесса, а вместе с нею — искусство и сама живая жизнь: искусство подменяется доходчивыми предписаниями, а жизнь — регламентом.

На практике сталинская «культурная политика» привела среди прочих катастрофических разрушений по всей стране к закрытию в 1938 году «чуждого народу» Театра имени Вс. Мейерхольда — за непонятные широкому зрителю мифические формализм и натурализм (об этом — воспоминания Е. И. Габриловича «Одна жизнь»), в 1949-м — Камерного театра за «эстетство», опять же чуждое по-прежнему непонятливому зрителю. Тирании равно ненавистно и демократическое, и элитарное искусство, потому что и то, и другое понятно своей аудитории, необходимо ей, не хочет обслуживать культ и так или иначе противится его агрессии.

Л. А. Михайлов прав: вершины есть (мы видим их сегодня в новом свете, не будем же от него заслоняться), учиться у них нужно, только мы не можем согласиться с ним в том, что *весь* кинематограф должен быть ориентирован «именно на массового зрителя». Нет, не весь: это было бы гибелью кино как искусства. Нужны и фильмы элитарные, трудные, интеллектуальные, поисковые — как их ни назови. Можно не быть поклонником картин Сокурова, неинтересных сегодня широкой аудитории, однако недопустимо запрещать такого рода эксперименты. У них, во-первых, есть свои зрители, и никто не имеет права отнимать у них эту духовную пищу. Во-вторых, эксперимент, пусть и непонятный миллионам, приносит пользу художникам: отрицательный опыт — тоже двигатель искусства и потому есть абсолютная ценность в контексте развития языка кино, специфика которого вовсе не ориентирована только на массового зрителя. Язык, сегодня доступный немногим, завтра будут понимать все, а общепонятное вчера может оказаться внятным завтра лишь посвященным (например, духовно-художественный мир русской иконы). Сиюминутная доступность массам не есть ни единственный, ни абсолютный критерий художественности, тем более — вершинности.

Как известно, Владимир Ильич Ленин в беседе с А. В. Луначарским назвал кино важнейшим из искусств. В связи с письмом нашего читателя необходимо вспомнить о том, как вождь Октябрьской революции, 120-летний юбилей которого мы отмечаем, решал в начале 20-х годов проблему понятности и доступности искусства. Его отношение ко многим художественным явлениям тех лет хорошо известно, хотя обдумано далеко не окончательно. Напомним лишь о его полемике с идеологами и руководителями Пролеткульта.

Вот уж кто громче всех требовал искусства, близкого и понятного рабочему классу, так это теоретики «пролетарской культуры» (создать которую, по их мнению, могли только потомственные пролетарии). Вот уж кто не жалел сил для ниспровержения классического наследия, а заодно всех хранителей «эстетики старья» вроде Художественного, Малого, Большого, Камерного театров. И ведь верно при этом ссылались на то, что неподготовленному зрителю куда ближе и понятнее постановки Эйзенштейна, Мейерхольда и других левых новаторов, чем утонченный психологизм и вообще вся огромная рафинированная сценическая культура спектаклей Станиславского и Немировича. А Пушкин, как прямо сказали самому Ленину студенты ВХУТЕМАСа, не шел у них ни в какое сравнение с Маяковским. «По-моему, Пушкин лучше»,— миролюбиво заметил Ленин. По словам Крупской, он после этой встречи со студентами «подобрел к Маяковскому». Однако не засуетился, не стал спешно менять вехи. Всему подлинному в искусстве «как драгоценным винам, настанет свой черед». Высокую культуру, малодоступную сегодня новой аудитории, необходимо сохранить — это была аксиома, из которой Ленин исходил твердо и последовательно. Сторонники простоты и доходчивости были с ним не согласны, они если и понимали искусство, то крайне упрощенно, а больше всего среди них было тех, кто не воспринимал художество вообще и сводил его к наглядной агитации и пропаганде, к политическому ликбезу, к технике популяризации и внедрения в темное сознание лозунгов дня. Вскоре к лидерам Пролеткульта примкнули руководители РАПП и других творческих организаций такого же толка, яростно споривших по групповым соображениям, но согласные в основном — в установке на единообразие, одноцветность, односоставность, одномерность «культуры для масс» (ничего общего не имеющей с подлинной культурой, из которой каждый берет

то, что ему нужно, зная, что она неисчерпаема и сложна).

С этой опасной концепцией активно спорил Ленин. Он отвергал упрощенчество, вульгаризацию не только в творчестве художника, но и в работе публициста и пропагандиста. Еще в 1901 году он отмечал: «популярный писатель не предполагает не думающего, не желающего или не умеющего думать читателя,— напротив, он предполагает в неразвитом читателе серьезное намерение работать головой и помогает ему делать эту серьезную и трудную работу, ведет его, помогая ему делать первые шаги и уча идти дальше самостоятельно. Вульгарный писатель предполагает читателя не думающего и думать не способного, он не наталкивает его на первые начала серьезной науки, а в уродливо-упрощенном, посоленном шуточками и прибауточками виде преподносит ему «готовыми» все выводы известного учения, так что читателю даже и жевать не приходится, а только проглотить эту кашицу»[1]. Этому разрушительному движению Ленин сопротивлялся всеми силами, начав осуществлять свою программу культурной революции, не свободную от классовой узости, партократической ортодоксии (но то были первые шаги!). Его союзником уже после кончины Владимира Ильича выступил Троцкий, чья речь на совещании в ЦК РКП (май 1924 года) публикуется в этом номере. Теоретически говоря, победа ленинской программы (не только в области культуры) была возможна (и сама программа могла бы идти за жизнью и совершенствоваться). Однако верх взял воинствующий примитивизм. Он быстро переродился в групповое политическое искательство привилегий и стал одним из источников сталинизма, многократно им усиленный, возведенный в норму и образец. Культ примитива позволял спекулировать показным демократизмом, простецкостью и заботой о духовной пище масс, которым в самом деле не нужны «кроссворды».

Конечно, Л. А. Михайлов защищает не примитивизм, а, наоборот, вершины. Однако жаль, что для него несомненна дилемма: или «Зеркало» и «Калина красная» — или «Чапаев», или «Ленин в 1918 году» — или Герман и Сокуров. На самом деле, как учит история искусств, дилеммы этой нет.

Из сказанного вовсе не следует, что надо предать анафеме тех, кто считает вершиной «Чапаева». Мы хотим только подчеркнуть, что бесспорные шедевры прошлых лет не должны парализовать нашу способность мыслить исторически. Будем помнить, что «жесткий диктат» никогда не давал и по природе, по функции своей не может давать искусству верных установок (оно вообще ни в каких установках на нуждается!) и отвечать культурным, а не примитивным интересам массовой аудитории. Вершины были взяты потому, что подлинные художники, в их числе и Алексей Герман, как могли, боролись с всесильным диктатом, способным только разрушать, но не создавать истинные ценности. Кстати, когда в нашем журнале будет опубликована стенограмма беседы братьев Васильевых с С. С. Дукельским, в которой они рассказывают о том, как снимался «Чапаев», Л. А. Михайлов убедится в том, что отчаянную борьбу с диктатом вели и авторы фильма, заслуженно любимого миллионами. А пока мы печатаем материалы, освещающие разные этапы и перипетии борьбы культуры и искусства за право на жизнь.

Е. Левин,
заведующий отделом теории и истории журнала «Искусство кино»

[1] Ленин о культуре и искусстве. Сб. М., 1956, с. 59.

Л. Д. Троцкий

О художественной литературе и политике РКП

9—10 мая 1924 года в Отделе агитации и пропаганды (Агитпропе) ЦК РКП состоялось совещание «по вопросу художественной и литературной политики», как сказано в журнальной информации. Состав участников был широким: обсудить ключевую и самую острую проблему общественно-художественной жизни того времени собрались представители литературных группировок (в их числе руководители РАПП, МАПП и сотрудники журнала «На посту» Л. Авербах, Г. Лелевич, И. Вардин, Ю. Либединский, идеологи и лидеры Пролеткульта В. Плетнев, П. Керженцев), писатели, журналисты, видные партийные работники и публицисты (среди них Ф. Раскольников, А. Воронский, Вяч. Полонский, Д. Рязанов, Н. Осинский, заведующий Агитпропом ЦК Я. Яковлев). Совещанию явно придавалось большое значение: с установочными речами на нем выступили Н. Бухарин и Л. Троцкий.

Они публично и с полной определенностью подтвердили точку зрения партии на так называемых «попутчиков». Отношение к ним было тогда центральным противоречием — открытой раной юной советской культуры, мутагенно зародившейся и мучительно, ненормально, неорганично развивавшейся в неблагоприятных условиях фанатично идеологического государства и террористически нетерпимой однопартийной системы. В этих компрачикосных условиях специальная проблема не могла не извратиться в самой своей художественно-состязательной, творчески-соревновательной сути. Для рапповцев — «неистовых ревнителей» чистоты пролетарской крови (была и такая разновидность расизма) — мрачная, безостановочная, бешеная травля «попутчиков», ни перед каким политическим наветом не останавливающаяся, никакими охранительно-доносительными средствами не брезговавшая, стала решающей битвой за выживание, отчаянной борьбой за право на монополию в искусстве, притом государственную, за превращение литературной группы в официальный орган неограниченной и бесконтрольной государственно-корпоративной власти.

Идеология и «культурная политика» РАПП были одним из проявлений массового антикультурного движения, имевшего глубокие исторические традиции, социальные предпосылки и личностные психологические мотивировки.

К середине 20-х годов положение стало нестерпимым. Писатели, самовольно и навсегда отнесенные закусившими удила рапповцами к «попутчикам», к «мужиковствующим», разными способами протестовали против истерического, погромного, «прошитого ненавистью» (В. Каверин) шельмования «всех, кто не с нами». Партийное руководство сочло необходимым вмешаться. Близился — первый после недавней кончины Владимира Ильича — XIII съезд РКП (он проходил с 23 по 31 мая 1924 года); от

партийного форума, судя по всему, ждали третейского решения все участники, можно сказать без преувеличения, гражданской войны, развязанной РАПП в литературе. И за две недели до открытия съезда в выступлениях авторитетнейших вождей партии прозвучало серьезное предупреждение агрессивной «литературной мануфактуре», как назвал РАПП Троцкий.

Речь Л. Троцкого была опубликована в третьей книге (сентябрь — октябрь) журнала «Печать и революция» за 1924 год (с. I—XIV).

Воспроизводится с небольшим сокращением.

Мне думается, что наиболее отчетливо точку зрения группы «На посту» выразил здесь тов. Раскольников — от этого вы не уйдете, товарищи-напостовцы! После долгой отлучки Раскольников выступал здесь со всей афганистанской свежестью, тогда как другие напостовцы немножко вкусили от древа познания и наготу свою стараются прикрыть, кроме, впрочем, товарища Вардина, который в чем родился, в том и живет.

(Вардин: Да ведь вы не слышали, что я здесь говорил!)

Верно, я пришел позже. Но, во-первых, я прочитал вашу статью в последнем номере «На посту», во-вторых, я только что пробежал стенограмму вашей речи, а в-третьих, должен сказать, что можно, и не слыша вас, знать заранее, что вы скажете. *(Смех.)* Но вернемся к тов. Раскольникову. Он говорит: нам рекомендуют попутчиков, а разве старая, довоенная «Правда» или «Звезда» печатала произведения Арцыбашева, Леонида Андреева и других, которых теперь непременно объявили бы попутчиками? Вот вам образчик свежего, не обремененного размышлениями подхода к вопросу. При чем тут Арцыбашев и Андреев? Насколько я знаю, они никем не были объявлены попутчиками, Леонид Андреев умер в состоянии эпилептической ненависти к Советской России. Арцыбашев был не так давно попросту выслан за границу. Нельзя же так безбожно путать! Кто такой попутчик? Попутчиком мы называем в литературе, как и в политике, того, кто, ковыляя и шатаясь, идет до известного пункта по тому же пути, по которому мы с вами идем гораздо дальше. Кто идет *против* нас, тот не попутчик, тот враг, того мы при случае высылаем за границу, ибо благо революции для нас высший закон. Каким же образом вы можете припутывать к вопросу о попутчиках Леонида Андреева? *(Раскольников: Ну а как же насчет Пильняка?)* Если вы будете говорить об Арцыбашеве, а думать о Пильняке, я не могу с вами полемизировать. *(Смех. Возглас: Не все ли равно?)* Как так — не все ли равно? Если вы называете имена, то вы должны и отвечать за них. Хорош ли Пильняк или плох, чем хорош и чем плох,— но Пильняк есть Пильняк, и о нем нужно говорить, как о Пильняке, а не как о Леониде Андрееве. Познание вообще начинается с различения вещей и явлений, а не с их хаотического смешения... Раскольников говорит: «Мы не звали в «Звезду» и «Правду» попутчиков, а искали и находили поэтов и литераторов в толщах пролетариата». Искали и находили! В толщах пролетариата! Но куда же вы их девали? Почему вы их от нас скрываете? *(Раскольников: Они есть, например, Демьян Бедный.)* Ах, вот как, а я и не знал, признаться, что Демьян Бедный открыт вами в толщах пролетариата. *(Общий смех.)* Вот видите, с каким багажом мы подходим к вопросам литературы: говорим о Леониде Андрееве, а думаем о Пильняке; хвалимся, что нашли в толщах пролетариата литераторов и поэтов, а на поверку за всю «толщу» отвечает один Демьян Бедный. *(Смех.)* Нельзя же так. Это легкомыслие. Нужно побольше серьезности в этом вопросе.

Попробуем, в самом деле, более серьезно подойти к тем дореволюционным рабочим изданиям, газетам и журналам, о которых здесь упоминалось. Мы все помним, что там было немало стихов, посвященных борьбе, Первому Мая и прочему. Все эти стихи в сумме своей были очень важными и значительными культурно-историческими документами. Они знаменовали революционное пробуждение и политический рост класса. В этом смысле культурно-историческое их значение не меньше, чем значение произведений Шекспиров, Мольеров и Пушкиных всего мира. В этих беспомощных стихах — залог новой, более высокой человеческой культуры, которую создадут пробужденные массы, когда овладеют основными элементами старой культуры. Но тем не менее рабочие стихи «Звезды» и «Правды» еще отнюдь не означают возникновения новой пролетарской литературы. Нехудожественные вирши державинского или додержавинского стиля никак не могут оцениваться, как новая

литература, хотя те мысли и чувства, которые искали себе выражение в этих стихах, и принадлежат начинающим писателям из среды рабочего класса. Неверно думать, будто литературное развитие представляет собою неразрывную цепь, в которой наивные, хотя бы и искренние вирши молодых рабочих начала этого столетия являются первым звеном будущей «пролетарской литературы». На самом деле эти революционные стихи были политическим фактом, а не литературным. Они содействовали не росту литературы, а росту революции. Революция привела к победе пролетариата, победа пролетариата ведет к преобразованию экономики. Преобразование экономики меняет культурный облик трудящихся масс. А культурный рост трудящихся создает настоящую базу для новой литературы и вообще для нового искусства. «Но нельзя же допускать двойственности,— говорит нам товарищ Раскольников,— нужно, чтобы в наших изданиях и публицистика и поэзия представили собою одно целое; большевизм отличается монолитностью» и прочее. На первый взгляд это соображение кажется неотразимым. На деле же оно представляет бессодержательную абстракцию. В лучшем случае это благочестивое, но не реальное благопожелание. Конечно, было бы великолепно, если бы мы имели в дополнение к нашей коммунистической политике и публицистике большевистское мироощущение, выраженное в художественной форме. Но этого нет, и нет совсем не случайно. Суть дела в том, что художественное творчество, по самой сути своей, отстает от других способов выражения духа человека, а тем более класса. Одно дело понять что-нибудь и логически выразить, а другое дело органически усвоить это новое, перестроить порядок своих чувств и найти для этого нового порядка художественное выражение. Второй процесс органичнее, медленнее, труднее поддается сознательному воздействию и в последнем счете всегда запаздывает. Публицистика класса бежит вперед на ходулях, а художественное творчество ковыляет сзади на костылях. Ведь Маркс и Энгельс были великими публицистами пролетариата в тот период, когда класс еще по-настоящему не пробуждался. *(С места: Да, это-то правильно.)* Я вам очень благодарен. *(Смех.)* Но потрудитесь же сделать из этого необходимые выводы и понять, почему нет этой монолитности между публицистикой и поэзией, а это облегчит нам, в свою очередь, понимание того, почему в старых легальных марксистских журналах мы всегда оказывались в блоке или в полублоке с художественными попутчиками, иногда очень сомнительными, а то и просто фальшивыми. Вы помните, конечно, «Новое Слово» — лучший из старых легальных марксистских журналов, в котором сотрудничали многие из марксистов старшего поколения, в том числе и Владимир Ильич. Журнал этот, как известно, вел дружбу с декадентами. Чем это объяснялось? Тем, что декаденты были в ту пору молодым и гонимым течением буржуазной литературы. И эта гонимость толкала их в сторону нашей оппозиционности, которая имела, конечно, совсем иной характер. Но все же декаденты оказались нашими временными попутчиками. И дальше марксистские журналы (о полумарксистских и говорить нечего), вплоть до «Просвещения», не имели какого-либо «монолитного» художественного отдела и отводили широкое место попутчикам. Можно было быть в этом отношении строже или снисходительнее, но монолитной политики в области искусства проводить нельзя было за отсутствием необходимых для этого художественных элементов.

Но Раскольникову этого по существу и не требуется. В художественных произведениях он игнорирует как раз то, что и делает их художественными. Это ярче всего выразилось в его замечательном суждении о Данте. «Божественная комедия», по его мнению, ценна для нас именно тем, что позволяет понять психологию определенного класса определенной эпохи. Ставить вопрос так — значит просто вычеркивать «Божественную комедию» из области искусства. Может быть, и пора это сделать, но только нужно тогда ясно понять суть вопроса и не бояться выводов. Если я говорю, что значение «Божественной комедии» в том, что она дает мне понимание настроения определенных классов в определенную эпоху, то тем самым я превращаю ее только в исторический документ, ибо как художественное произведение «Божественная комедия» должна говорить кое-что моим собственным чувствам и настроениям. Комедия Данте может действовать на меня угнетающе, питать во мне пессимизм, уныние или, наоборот, приподнимать меня, окрылять, ободрять... Вот это и есть основное взаимоотношение между читателем и художественным произведением. Конечно, ничто не запрещает читателю выступить в качестве исследователя и отнестись к «Божественной комедии» только как к историческому документу. Ясно, однако, что эти два подхода лежат в двух разных плоскостях, которые связаны между собою, но не покрываются друг другом. [...] Конечно, исторический подход к Данте законен и необходим и влияет на наше эстетическое к нему отношение, но нельзя одно подставлять вместо другого. Мне вспоминается,

что писал по этому поводу Кареев в полемике с марксистами: пускай, дескать, они, марксиды (так тогда иронически величали марксистов), покажут нам, какими такими классовыми интересами продиктована «Божественная комедия». А с другой стороны, итальянский марксист, старик Антонио Лабриола, писал, примерно так: «Пытаться истолковывать текст «Божественной комедии» накладными на то сукно, которое отправляли своим заказчикам флорентийские купцы, могут только дураки». Выражение такое помню почти дословно, ибо в полемике с субъективистами мне приходилось не раз цитировать эти строки в старые годы. Думаю, что товарищ Раскольников не только к Данте, но и вообще к искусству подходит не с марксистским критерием, а с критерием покойного Шулятикова, который дал в этой области карикатуру на марксизм. Против такой карикатуры и сказал свое крепкое слово Антонио Лабриола.

Приводим здесь дословно энергичный окрик Антонио Лабриола по адресу тех упростителей, которые Марксову теорию превращают в шаблон и во всеобщую отмычку. «Ленивые умы,— пишет лучший итальянский философ марксизма,— охотно удовлетворяются подобными грубыми заявлениями. Какой праздник и какая радость для всех беспечных и неразборчивых людей заполучить, наконец, в небольшом, составленном из нескольких предложений резюме всю науку и иметь возможность при помощи одного-единственного ключа проникать во все тайны жизни. Свести все вопросы этики, эстетики, филологии, исторической критики и философии к одному-единственному вопросу и избавиться, таким образом, от всех трудностей. Таким путем глупцы могли бы низвести всю историю до степени коммерческой арифметики, и, в конце концов, новое оригинальное толкование творения Данте могло бы представить нам «Божественную комедию» в свете тех счетов на суконные товары, которые продувные флорентийские купцы продавали с великой для себя выгодой!»

Вот уж поистине не в бровь, а в глаз!

«Под пролетарской литературой я понимаю литературу, которая смотрит на мир глазами авангарда» и т. д. и т. п. Это слова товарища Лелевича. Великолепно, мы готовы принять это определение. Дайте нам, однако, не только определение, но и литературу. Где она? Покажите нам ее! (*Лелевич: «Комсомолия» — вот лучшее произведение последнего времени.*) Какого времени? (*Голос с места: Последнего года.*) Ну, хорошо, последнего года. Я отнюдь не хочу говорить полемически. У меня к работе Безыменского отношение, которое, я надеюсь, никак нельзя назвать отрицательным. «Комсомолию» я очень хвалил, когда читал ее еще в рукописи. Но и независимо от того, можно ли по этому поводу провозглашать появление пролетарской литературы, я скажу, что Безыменского не было бы на свете как художника, если бы у нас не было сейчас Маяковского, Пастернака и даже Пильняка. (*Голос с места: Это ничего не доказывает.*) Нет, это доказывает по меньшей мере то, что художественное творчество данной эпохи представляет собой очень сложную ткань, которая автоматически, кружковым, семинарским путем не вырабатывается, а создается сложными взаимоотношениями, в первую голову — с различными группировками попутчиков. Из этого выскочить нельзя. Безыменский не выскакивает и хорошо делает. На некоторых его вещах влияние попутчиков даже слишком ощутительно. Но это неизбежное явление молодости и роста. А вот товарищ Либединский, недруг попутчиков, сам подражает Пильняку и даже Белому. Да, да, пусть уж меня извинит товарищ Авербах, который качает отрицательно головой, хотя и без большой уверенности. Последняя повесть Либединского «Завтра» представляет собою диагональ параллелограмма, одной стороной которого является Пильняк, а другой — Андрей Белый. Само по себе это еще не беда: не мог же в самом деле Либединский родиться на напостовской земле как готовый писатель (*Голос с места: Это очень постная земля.*) О Либединском я уже говорил после первого появления его «Недели». Бухарин тогда, как помните, страшно расхвалил ее — по экспансивности и доброте своей натуры, и похвала эта меня испугала. Пока что я вынужден констатировать чрезмерную зависимость товарища Либединского от тех самых писателей — попутчиков и полупопутчиков, которых он и его единомышленники проклинают в «На посту». Вы видите снова, что художество и публицистика не всегда монолитны! Я отнюдь не собираюсь по этому поводу ставить на товарище Либединском крест. Думаю, что для всех нас ясно, что общий наш долг — с величайшим вниманием относиться к каждому идейно близкому нам молодому художественному дарованию, а тем более, когда это наш же соратник по борьбе. Первое условие такого внимательного и бережного отношения, это не захваливать преждевременно и не угашать самокритики; второе условие — не ставить сейчас же крест, если человек споткнулся. Товарищ Либединский еще очень молодой товарищ. Ему нужно учиться и расти. И вот оказы-

вается, что Пильняк нужен. (*Голос с места: Либединскому нужен или нам?*) Прежде всего Либединскому. (*Либединский с места: Но это и показывает, что я отравляюсь Пильняком.*) К сожалению, человеческий организм может питаться, только отравляясь и вырабатывая внутренние средства против отравы. В этом и состоит жизнь. Если вас высушить, как воблу, тогда не будет отравления, но не будет и питания, вообще ничего не будет. *(Смех.)*

Товарищ Плетнев тут, в защиту своих абстракций пролетарской культуры и ее составной части — пролетарской литературы, ссылался против меня на Владимира Ильича. Вот уж подлинно в точку попал! На этом нужно остановиться. Недавно вышла даже целая книжка Плетнева, Третьякова и Сизова, где пролетарская культура защищается ссылками на Ленина против Троцкого. Этот метод ныне очень модный. На эту тему Вардин мог бы написать целую диссертацию. Но ведь вы-то, товарищ Плетнев, очень хорошо знаете, как обстояло дело, ибо вы сами приходили ко мне спасаться от громов Владимира Ильича, который за эту за самую «пролетарскую культуру» собирался, как вы думали, прикрыть Пролеткульт целиком. А я обещал вам, что существование Пролеткульта, на известных основаниях, буду защищать, но что в отношении богдановской абстракции пролетарской культуры я полностью против вас и вашего протектора Бухарина и целиком согласен с Владимиром Ильичем.

Товарищ Вардин, который выступает теперь не иначе, как в качестве живого воплощения партийной традиции, не стесняется грубейшим образом попирать то, что писал о пролетарской культуре Ленин. Пустосвятства, как известно, на свете немало: сошлись покрепче на Ленина, а проповедуй прямо противоположное. В терминах, которые не допускают никакого иного толкования, Ленин беспощадно осудил «болтовню о пролетарской культуре». Нет, однако, ничего проще, как отделаться от этого свидетельства: конечно, мол, Ленин осуждал болтовню о пролетарской культуре, но ведь он осуждал именно болтовню, а мы вот не болтаем, а серьезно взялись за дело и даже подбоченились... при этом только забывается, что резкие свои осуждения Ленин направлял как раз против тех, которые на него ссылаются. Пустосвятства, повторяю, сколько угодно; сошлись на Ленина, а поступай наоборот.

Товарищи, выступающие здесь под фирмой пролетарской культуры, относятся к тем или другим идеям в зависимости от того, как авторы этих идей относятся к их пролеткультским кружкам. Это я проверил на своей собственной судьбе. Книга моя о литературе, которая причинила столько тревоги кое-каким товарищам, появилась первоначально, как некоторые, может быть, помнят, в виде статей в «Правде». Писал я эту книгу в течение двух лет, во время двух каникулярных перерывов. Это обстоятельство, как сейчас увидим, имеет значение для интересующего нас вопроса. Когда появилась, в виде фельетонов, первая часть книги, трактовавшая о внеоктябрьской литературе, о попутчиках, о «мужиковствующих», вскрывавшая ограниченность и противоречивость идейно-художественной позиции попутчиков, тогда напостовцы прямо подняли меня на щит: куда ни взглянешь, везде цитаты из моих статей о попутчиках. Я одно время ходил весьма удрученный. *(Смех.)* Моя оценка попутчиков, повторяю, считалась чуть не безупречной, сам Вардин нигде не возражал. *(Вардин с места: И сейчас не возражаю.)* Вот я это самое и говорю. Но почему же теперь вы только и делаете, что косвенно, обиняками полемизируете по поводу попутчиков? В чем тут, собственно, дело? На первый взгляд совершенно непонятно. А разгадка проста: вина моя не в том, что я неправильно определил социальную природу попутчиков или их художественное значение,— нет, товарищ Вардин и сейчас, как мы слышали, «не возражает»,— вина моя в том, что я не поклонился манифестам «Октября» или «Кузницы», не признал за этими предприятиями монопольного представительства художественных интересов пролетариата,— словом, не отождествил культурно-исторических интересов и задач класса с намерениями, планами и претензиями отдельных литературных кружков. Вот в чем моя вина. И когда это обнаружилось, тогда поднялся неожиданный по своей запоздалости вопль: Троцкий — за мелкобуржуазных попутчиков. За попутчиков ли я или против? В каком смысле за и в каком смысле против? Об этом вы знали почти два года тому назад из моих статей о попутчиках. Но тогда вы соглашались, хвалили, цитировали, одобряли. А когда год спустя оказалось, что моя критика попутчиков вовсе не есть простое вступление к тому, чтобы поднять на щит тот или другой сегодняшний ученический литературный кружок, тут-то литераторы и защитники этого кружка, или, вернее, этих кружков, и стали что-то такое мудрить насчет моего будто бы неправильного отношения к попутчикам. О, стратеги! Преступление мое не в том, что я неправильно оценил Пильняка или Маяковского,— ничего тут напостовцы не прибавили, а только повульгарнее повторили уже сказанное,— преступ-

ление мое в том, что я задел их собственную литературную мануфактуру. Да, именно литературную мануфактуру! Во всей их бранчливой критике нет и тени классового подхода. Тут подход конкурирующего литературного кружка — и только.

Я упомянул о «мужиковствующих», а мы слышали тут, что напостовцы эту главу особенно одобряют. Мало одобрять, надо понять. В чем тут дело с «мужиковствующими» попутчиками? А дело в том, что явление это вовсе не случайное и не маленькое и не скоропреходящее. У нас, извольте не забывать, диктатура пролетариата в стране, населенной главным образом мужиками. Интеллигенция меж этих двух классов, как между жерновов, понемножку растирается и снова возникает и не может быть растерта вконец, то есть сохранится как «интеллигенция» еще долго, до полного развития социализма и очень значительного подъема культуры всего населения страны. Интеллигенция обслуживает рабоче-крестьянское государство, подчиняется пролетариату, отчасти за страх, отчасти за совесть, колеблется и будет колебаться в зависимости от хода событий и ищет своими колебаниями идейной опоры в крестьянстве, — отсюда советская литература «мужиковствующих». Каковы ее перспективы? Враждебна ли она нам в корне? Путь этот — к нам или от нас? А это зависит от общего хода развития. Задача пролетариата состоит в том, что, сохраняя всестороннюю гегемонию над крестьянством, привести его к социализму. Если бы мы потерпели на этом пути неудачу, то есть если бы между пролетариатом и крестьянством произошел разрыв, то и «мужиковствующая» интеллигенция, вернее, девяносто девять процентов всей интеллигенции, повернулась бы враждебно против пролетариата. Но такой исход ни в коем случае не обязателен. Курс мы держим, наоборот, на то, чтобы привести крестьянство под руководством пролетариата к социализму. Путь этот очень и очень длительный. В процессе его и пролетариат, и крестьянство будут выделять свою новую интеллигенцию. Не нужно думать, что интеллигенция, выдвинутая из пролетариата, является тем самым на сто процентов пролетарской интеллигенцией. Уже тот факт, что пролетариат вынужден выделять из себя особый слой «культурных работников», означает неизбежно большую или меньшую культурную разобщенность между отсталым классом в целом и выдвинутой им интеллигенцией. Тем более это относится к крестьянской интеллигенции. Путь крестьянства к социализму совсем не тот, что путь пролетариата. И поскольку интеллигенция, даже архисоветская, не способна слить свой путь с путем пролетарского авангарда, постольку она стремится найти для себя опору, политическую, идейную, художественную — в мужике, реальном или воображаемом. Тем более это проявляется в художественной литературе, где у нас есть старая народническая традиция. За нас это или против нас? Повторяю: ответ целиком зависит от всего дальнейшего хода развития. Если приведем крестьянина на пролетарском буксире к социализму,— а мы твердо верим, что приведем,— тогда и творчество «мужиковствующих» вольется сложными и извилистыми путями в будущее социалистическое искусство[1]. Вот эту сложность вопросов и в то же время ее реальность и конкретность напостовцы, да и не они одни, совершенно не поняли. В этом их основная ошибка. Разговаривать о попутчиках вне этой социальной основы и перспективы — значит просто языки чесать.

Позвольте, товарищи, сказать еще несколько слов о тактике товарища Вардина в области литературы, взяв хотя бы за основу его последнюю статью «На посту». По-моему, это не тактика, а скандал. Тон чудовищно высокомерен, а знаний и понимания убийственно мало. Нет понимания искусства как искусства, то есть как особой, специфической области человеческого творчества. Нет и марксистского понимания условий и путей развития искусства. Взамен этого есть недостойное жонглирование цитатами из заграничных белогвардейских органов, которые, видите ли, похвалили товарища Воронского за издаваемые им произведения Пильняка, или должны были похвалить, или сказать кое-что такое, что направлено против Вардина и, стало быть, за Воронского, и прочее и прочее — в том же духе косвенных

[1] Наряду с этим основным классовым соотношением у нас теперь, в связи с ростом буржуазии на основании нэпа, происходит — по старым наезженным колеям — восстановление буржуазной идеологии, которая, конечно, захлестывает и художественное творчество. В этом именно смысле я писал в своей книге, что наряду с гибкой и дальнозоркой политикой в области художества нам необходима решительная и суровая, разумеется, не мелочная, цензура. Это значит: наряду с постоянной идейной борьбой за влияние на лучшие творческие элементы мелкобуржуазной, крестьянской или «мужиковствующей» интеллигенции нам необходима суровая политическая борьба со всякими попытками реставраторов подчинить буржуазному влиянию новое советское искусство.— *Л. Т.*

улик, которые должны возместить недостаток знания и понимания. Последняя статья товарища Вардина построена на том, что белогвардейская газета одобрила Воронского против Вардина, написавши, что весь бой пошел, как только Воронский стал относиться к литературе с литературной точки зрения. «Товарищ Воронский своим политическим поведением,— так говорит Вардин,— этот белогвардейский поцелуй вполне заслужил». Но ведь это инсинуация, а не анализ вопроса. Если Вардин собьется в таблице умножения, а Воронский в этом совпадает с белогвардейцем, знающим арифметику, то тут для политической репутации Воронского ущерба еще нет. Да, к искусству надо относиться, как к искусству, к литературе, как к литературе, то есть как к совершенно специфической области человеческого творчества. Конечно, у нас есть классовый критерий и в искусстве, но этот классовый критерий должен быть художественно преломлен, то есть сообразован с совершенно специфической собственностью того творчества, к которому мы наш критерий применяем. Буржуазия это прекрасно знает, она тоже подходит к искусству со своей классовой точки зрения, она умеет получить от искусства то, что ей нужно, но именно благодаря тому, что она подходит к искусству как к искусству. Что же мудреного, если художественно грамотный буржуа неуважительно относится к Вардину, который подходит к искусству с точки зрения косвенных политических улик, а не с художественно-классовым критерием? И если мне чего совестно, так не того, что у меня в этом споре может оказаться формальное совпадение с каким-либо понимающим искусство белогвардейцем, а того, что я вынужден перед лицом этого белогвардейца разъяснять рассуждающему об искусстве партийному публицисту первые буквы в азбуке искусства. Какая-то вообще дешевка: вместо марксистского анализа вопроса найти цитату из «Руля» или «Дней» и вокруг нее наворачивать брань и инсинуации.

Нельзя подходить к художеству так, как к политике,— не потому, что художественное творчество есть священнодействие и мистика, как здесь кто-то иронически говорил, а прежде всего потому, что в художественном творчестве огромную роль играют подсознательные процессы — более медленные, более ленивые и менее поддающиеся управлению и руководству — именно потому, что они подсознательные. Здесь было сказано, что те вещи Пильняка, которые ближе к коммунизму, слабее тех его вещей, которые политически дальше от нас. Чем это объясняется? Да именно тем, что в рационалистическом плане Пильняк опережает себя как художника. Сознательно повернуть себя вокруг собственной оси хотя бы только на несколько градусов — это для художника труднейшая задача, нередко связанная с глубоким, иногда со смертельным кризисом. А перед нами стоит задача не индивидуального или кружкового, а классового, социального поворота творчества. Это процесс — длительный, многосложный. Когда мы говорим о пролетарской литературе не в смысле отдельных, более или менее удачных стихотворений или рассказов, а в том несравненно более полновесном смысле, в каком мы говорим о буржуазной литературе, мы не имеем права ни на минуту забывать чрезвычайную культурную отсталость подавляющего большинства пролетариата. Искусство создается на основе постоянного бытового, культурного, идейного взаимодействия между классом и его художниками. Между аристократией или буржуазией и ее артистами не было повседневного разрыва. Художники жили и живут в буржуазной обстановке, вдыхают в себя воздух буржуазных салонов, получали и получают от своего класса повседневные подкожные внушения. Этим-то и питаются подсознательные процессы их творчества. Представляет ли современный пролетариат такую культурно-идейную среду, не выходя из которой в повседневной жизни, новый художник мог бы получать все необходимые ему внушения и овладевать в то же время приемами своего мастерства? Нет, рабочие массы культурно чрезвычайно отсталы; малограмотность и безграмотность большинства рабочих представляет уже сама по себе величайшие препятствия на этом пути. А сверх того, пролетариат, поскольку он остается пролетариатом, вынужден лучшие свои силы расходовать на политическую борьбу, на восстановление хозяйства и на элементарнейшие культурные потребности, на борьбу с безграмотностью, вшивостью, сифилисом и прочим. Конечно, можно и политические методы и революционные навыки пролетариата назвать его культурой; но это, во всяком случае, та культура, которой предстоит отмирать по мере того, как будет развиваться новая, настоящая культура. А эта новая культура будет тем более становиться культурой, чем менее пролетариат будет оставаться пролетариатом, то есть чем успешнее и полнее будет развертываться социалистическое общество.

Маяковский написал очень сильную вещь «Тринадцать апостолов» («Облако в штанах».— *Е. Л.*), революционность которой еще довольно туманна и бесформенна. А когда тот же Маяковский решил повернуть себя на пролетарскую линию и написал «150 000 000», у него получи-

лись жесточайшие рационалистические провалы. Это значит, что он в порядке логическом обогнал свою творческую подоплеку. У Пильняка, как мы уже говорили, наблюдается подобное же несоответствие между сознательным устремлением и подсознательными процессами творчества. К этому нужно только добавить, что и архипролетарское происхождение само по себе не дает писателю в нынешних условиях никаких гарантий того, что творчество его будет находиться в органической связи с классом. И кружок пролетарских писателей этой гарантии не дает именно потому, что он, отдаваясь художественному творчеству, вынужден в данных условиях вырываться из среды своего класса и дышать той же, в конце концов, атмосферой, что и попутчики. Это — литературный кружок среди кружков.

Я насчет так называемой перспективы еще хотел сказать, но время мое давно истекло. (*Голоса: Просим, просим.*) «Дайте нам, по крайней мере, перспективу»,— возражают мне. Что это значит? Напостовцы, да и другие союзные им кружки, держат курс на пролетарскую литературу, создаваемую кружковым лабораторным путем. Вот эту перспективу я отвергаю целиком. Я снова повторяю, что нельзя ставить в один исторический ряд феодальную литературу, буржуазную и пролетарскую. Такая историческая классификация в корне порочна. Я об этом говорил в своей книге, и все возражения показались мне неубедительными и несерьезными. Те, кто говорят о пролетарской культуре всерьез и надолго, которые из пролетарской культуры делают платформу, мыслят в этом вопросе по формальной аналогии с буржуазной культурой. Буржуазия взяла власть и создала свою культуру; пролетариат, овладев властью, создаст пролетарскую культуру. Но буржуазия — класс богатый и потому образованный. Буржуазная культура существовала уже до того, как буржуазия формально овладела властью. Буржуазия овладела властью, чтобы увековечить свое господство. Пролетариат в буржуазном обществе — неимущий и обездоленный класс и потому культуры своей создать не может. Овладев властью, он только впервые по-настоящему и убеждается в своей ужасающей культурной отсталости. Чтобы победить ее, ему нужно уничтожить те условия, которые сохраняют его как класс. Чем больше можно будет говорить о новой культуре, тем меньше она будет носить классовый характер. В этом — основа вопроса и главное разногласие, поскольку речь идет о перспективе. Иные, отступая с принципиальной позиции пролетарской культуры, говорят: мы имеем в виду именно только переходную эпоху к социализму, те самые двадцать, тридцать, пятьдесят лет, в течение которых будет перестраиваться буржуазный мир. Можно ли предназначенную и пригодную для пролетариата литературу, которая будет в этот период создаваться, назвать пролетарской литературой? Во всяком случае мы придаем при этом термину «пролетарская литература» совсем, совсем не то значение, что в первом, широком замысле. Но главный вопрос не в этом. Основной чертой переходного периода, взятого в международном масштабе, является напряженная классовая борьба. Те двадцать — пятьдесят лет, о которых мы говорим, являются прежде всего периодом открытой гражданской войны. А гражданская война, подготовляющая величайшую культуру будущего, крайне неблагоприятна для сегодняшней культуры. Непосредственным своим действием Октябрь как бы убил литературу. Поэты и художники замолчали. Случайно? Нет. Давно сказано: когда звенит оружие, молчат музы. Понадобилась передышка, чтобы могла ожить литература. Она у нас начинает возрождаться вместе с нэпом. Ожив, она сразу окрашивается цветом попутчиков. Нельзя не считаться с фактами. Наиболее напряженные моменты, то есть те, в которых наша революционная эпоха находит свое высшее выражение, неблагоприятны для литературного и вообще художественного творчества. Если завтра начнется революция в Германии или в Европе, даст ли она нам непосредственный расцвет пролетарской литературы? Ни в каком случае. Она сдавит, сожмет, а не развернет художественное творчество, ибо нам снова придется мобилизироваться и поголовно вооружиться. А когда звенит оружие, тогда музы молчат. *(Возгласы: Демьян не молчал.)* Да нельзя же, в конце концов, так: Демьян да Демьян. Вы начинаете с того, что провозглашаете новую эру пролетарской литературы, создаете для этого кружки, ассоциации, группировки, а когда от вас требуют более конкретного предъявления пролетарской литературы, вы раз за разом ссылаетесь на Демьяна. Но Демьян — продукт старой литературы, дооктябрьской. Никакой школы он не создал и не создаст. Он воспитывался на Крылове, Гоголе и Некрасове. В этом смысле он революционный последыш старой нашей литературы. Самая ссылка на него есть в ваших устах отказ от себя.

Какова же перспектива? Основная перспектива — рост грамотности, просвещения, рабкоры, кино, постепенная перестройка быта, дальнейший подъем культурности. Это основной процесс, пересекающийся с новыми обострениями гражданской войны уже в европейском и

мировом масштабе. На этой основе линия чисто литературного творчества будет весьма зигзагообразна. «Кузница», «Октябрь» и другие подобные объединения ни в каком еще смысле не являются вехами культурного классового творчества пролетариата, а лишь эпизодами верхушечного характера. Если из этих группировок выделится несколько хороших молодых поэтов или беллетристов — пролетарской литературы от этого еще не получится, но польза будет. Но если вы будете тщиться превращать МАПП и ВАПП в фабрики пролетарской литературы, то вы непременно сорветесь, как уже срывались до сих пор. Член такой ассоциации считает себя не то представителем пролетариата при искусстве, не то представителем искусства при пролетариате. ВАПП дает как бы некоторое звание. Возражают, что ВАПП это есть только коммунистическая среда, где молодой поэт получает необходимые внушения и прочее. Ну, а РКП? Если это действительный поэт и подлинный коммунист, то РКП всей своей работой даст ему несравненно больше внушений, чем МАПП и ВАПП. Конечно, партия должна и будет с величайшим вниманием относиться к каждому молодому родственному, идейно близкому ей художественному дарованию. Но основной ее задачей в отношении литературы и культуры «является подъем грамотности простой, политической, научной — трудящихся масс» и тем самым создание базы для нового искусства.

Я знаю, что эта перспектива вас не удовлетворяет. Она вам кажется недостаточно конкретной. Почему? Потому что вы себе представляете дальнейшее развитие культуры слишком планомерно, слишком эволюционно: будут, дескать, расти и развиваться нынешние зачатки пролетарской литературы, непрерывно обогащаясь, будет создаваться подлинная пролетарская литература, затем она вольется в социалистическую литературу. Нет, развитие пойдет не так. После нынешней передышки, когда у нас — не в партии, а в государстве — создается литература, сильно окрашенная попутчиками, наступит период новых жестоких спазм гражданской войны. Мы будем неизбежно вовлечены в нее. Весьма возможно, что революционные поэты дадут нам хорошие боевые стихи, но преемственность литературного развития все же резко оборвется. Все силы пойдут на прямую борьбу. Будем ли мы потом иметь вторую передышку? Не знаю. Но результатом этого нового, гораздо более мощного периода гражданской войны — при условиях победы — будет полное обеспечение и укрепление социалистической базы нашего хозяйства. Мы получим новую технику, организаторскую помощь. Наше развитие пойдет иным темпом. И вот на этой-то основе, после зигзагов и потрясений гражданской войны, только и начнется настоящее строительство культуры, а следовательно, и создание новой литературы. Но это уже будет культура социалистическая, построенная целиком на постоянном общении художника и культурно выросших масс, связанных узами солидарности. Вы же исходите не из этой перспективы: у вас своя, кружковая. Вы хотите, чтобы партия от имени класса официально усыновила вашу маленькую художественную мануфактуру. Вы думаете, что, посадив фасоль в цветочный горшок, вы способны взрастить древо пролетарской литературы. На этот путь мы не встанем. Из фасоли никакого древа произрасти не может.

Как видит читатель, этот текст — очень ценный, притом во многих отношениях, исторический источник. В нем воплощен весьма распространенный (и не только в 20-е годы!) тип классового сознания, явлена модель не исчезнувшего доныне общественного поведения, очерчена матрица нравственно-психологической структуры личности.

Невооруженным глазом видны сегодня противоречия культурологической концепции Троцкого, уязвимые места и непоследовательность его аргументации. Все это, понятное дело, вещи не второстепенные и не случайные. Программные взгляды Троцкого на культуру и искусство, на духовную жизнь, на ее связь с социумом обусловлены его мировоззрением.

Троцкий, как и все крупные марксисты его поколения, будучи мыслящим человеком, все же считал предложенную Марксом и Энгельсом *гипотезу* социалистического общества и перехода к этому обществу (которую предстояло проверить на практике) окончательной и безупречно доказанной научной *теорией*, вследствие чего не гипотезу сверял с жизнью, а жизнь подгонял под «теорию», не останавливаясь ни перед чем до тех пор, пока суровая и враждебная реальность не «подбрасывала» ему истину о

том, что его дело стоит на краю пропасти. Он тоже считал, что объективные факторы исторического процесса, будучи познаны, становятся факторами субъективными и в качестве таковых оказываются подвластны волевому воздействию. Он был в числе тех вождей революции, которые полагали, что идея, овладевшая массами, остается себетождественной, сохраняется во всей своей подлинности, целостности, в своем первозданном содержании, и не видел очевидного — что это не так, что и в индивидуальном, а тем более в коллективном сознании идея неизбежно преобразуется, меняется — нередко до неузнаваемости, становится одним из ее бесчисленных вариантов (и каждый из них претендует на единственно законное представительство идеи). Он, как и все революционеры в истории, часто принимал желаемое за действительное, теоретический замысел — за реальность и навязывал ей ритм своей внутренней жизни, ритм преобразований, совершающихся в его воображении по закону долженствования, и поэтому плохо знал (в сущности, и не хотел знать) заботы и нужды презираемой бытовой повседневности. Он не просто чуждался правды о жизни, а боялся ее, ибо она разрушала его иллюзии совпадения действительности с данными ей предписаниями; отсюда, например, требование «решительной и суровой», хотя и не мелочной, цензуры — словно первая не предполагает вторую (как вообще умный человек, несомненно штудировавший работы Маркса о цензуре и знакомый с нею, царской, на личном опыте, мог хотя бы на секунду всерьез предположить, что ограничение свободы слова есть союзник в «постоянной идейной борьбе за влияние...», а не признак слабости и вестник поражения и что некогда отвергнутая в программе РСДРП цензура есть благо для революции?).

Не отличался Троцкий от других большевиков и в том, что октябрьскую победу — торжество волевого начала, организаторского таланта, исторического чутья и точного расчета — воспринял как бессрочный мандат, выданный ее творцам на любые их действия от имени революции и в интересах класса-гегемона и как неопровержимое доказательство абсолютной, божественной — отныне и во веки веков — правоты и мудрости верховных зодчих нового мира. Это позволяло им, среди прочего, без малейших колебаний и раздумий отвергать с порога любые доводы политических противников, потерпевших позорное поражение, и оппонентов, защищающих побежденных, а особенно — мнение людей, не занимающихся политикой профессионально (например, Горького), не говоря уже об «узких специалистах» — скажем, таких, как академик Павлов.

Как и многие его товарищи по революционной борьбе, Лев Давидович был самоучкой, но стал (правда, бессистемно) образованным человеком. И все же нередко в важнейших вопросах общественной жизни он, как и его единомышленники и «однодельцы», безотчетно подменял знание верой, притом фанатичной. Скажем, верой в непререкаемую истинность «классового сознания», «классового подхода», «классового чутья». Верой в неизбежную и непременно скорую победу мировой революции, которая вызовет жестокую, зато последнюю гражданскую войну, после чего планета навсегда освободится от всяческой скверны и возникнут условия для всеобщего благоденствия, счастья и праздничного труда грядущих поколений, а пока что, раз идет смертельная борьба, жизнь человеческая не стоит ничего. Верой в хирургический эффект акта насилия, будто бы не имеющего побочных последствий, не отравляющего общественный организм. Верой в то, что меньшинство необходимо приносить в жертву большинству. И еще во многое, во что и мы сегодня верим, думая, что это не вера, а знание.

Троцкий, как и многие лидеры большевиков, страдал неизлечимым «комплексом самоубийцы» — был смертельно болен нравственным релятивизмом. «Благо революции для нас высший закон»,— сказал он. Однако когда и кто определяет, что есть это благо, если основы общечеловеческой нравственности объявлены сказками, вечные этические

критерии отвергнуты, а моральное отождествлено с полезным для революции, пролетариата, социализма, народа, партии? Сегодня признано полезным неправосудно выслать из страны свободомыслящих и оппозиционно настроенных интеллигентов, завтра — самого Троцкого, послезавтра — Солженицына...

Культуру и искусство Троцкий, как и многие, кто ими занимался и руководил, понимал упрощенно. Тем большее уважение вызывает его наступательная, твердая и убедительная, при всех слабых местах, защита культуры от воинствующего бескультурья. Он и его единомышленники — а они были на совещании — в критический для лучших отечественных писателей момент заслонили их, остановили безжалостный чугунный каток, готовый вот-вот их раздавить — по меньшей мере лишить возможности печататься. Очень важное, принципиальное значение имело резкое осуждение членом Политбюро дешевых и вероломных рапповских приемов полемики, методов скандала и инсинуаций «с точки зрения косвенных политических улик».

По предложению Я. Яковлева, внесенному от Агитпропа ЦК, совещание приняло резолюцию, сжато сформулировавшую позицию Троцкого. В пункте третьем было записано: *«Совещание считает необходимым продолжение прежней линии партии в отношении к так называемым попутчикам.* Необходима систематическая поддержка наиболее даровитых из них, воспитывающихся школой товарищеской работы совместно с коммунистами. *Приемы борьбы с попутчиками, практикуемые журналом «На посту», отталкивают от партии и Советской власти талантливых писателей, одновременно затрудняя действительный рост пролетарских писателей и подменяя серьезную художественную и политическую работу их над собой хлесткой критикой попутчиков.* В то же время необходима более выдержанная постановка партийной критики, которая, выделяя и поддерживая талантливых советских писателей, вместе с тем указывала бы на их ошибки, вытекающие из недостаточного понимания этими писателями характера советского строя, и толкала бы их к преодолению буржуазных предрассудков»[2].

Знаменательный факт: этот текст почти целиком вошел в постановление «О печати», принятое XIII съездом партии[3]. «Положения и выводы», содержащиеся в выступлении Троцкого на совещании, легли в основу знаменитого постановления ЦК РКП «О политике партии в области художественной литературы» от 18 июня 1925 года. Его значение хорошо известно. Писатели смогли работать в относительно сносных условиях. Но — недолго. Постановление не было выполнено. Рапповцы не только не унялись, а вскоре совсем осатанели. Им благоприятствовало многое, в том числе и частые цензурные запрещения произведений «попутчиков» (и театральных спектаклей). Рапповское политиканство было лишь одним из выражений всестороннего давления на литературу, которой к началу 30-х годов грозила смерть от удушья.

Поэтому с радостью и возродившейся надеждой было встречено многими постановление ЦК о роспуске РАПП. Казалось, что на этот раз у демократической тенденции, пусть ограниченной, колченогой, у творческой свободы, пусть куцей, поднадзорной, есть шанс утвердиться. Надежды не оправдались. В сталинской системе тотального мракобесия не могли победить интересы и люди культуры. Прав оказался Николай Эрдман, пустивший в 1932 году по рукам эпиграмму:

> По манию восточного сатрапа
> Не стало РАППа.
> Не радуйся, презренный раб,
> Ведь жив сатрап.

Он все еще жив. Не падем же в очередной раз жертвами самообмана. Сталинизм коренится во многом из того, что утвердилось в нашем индивидуальном и массовом сознании, во многом, что нас окружает, в том числе в создан-

[2] «Печать и революция», 1924, книга третья, с. 288.

[3] См.: «КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК». Изд. восьмое, доп. и испр., т. 3, 1924—1927. М., 1970, с. 96.

ных им и на редкость живучих механизмах и структурах, например в структуре и функциях так называемых творческих союзов (на самом деле — аналогов наркоматов-министерств). Речь Троцкого 10 мая 1924 года — один из тех многослойных документов, которые помогают это понять и делать далеко идущие выводы. И может быть, важнейший из них и самый злободневный — вывод о губительности суеверного превращения революции в Идола, государства — в Молоха, рабочего класса («его величество рабочий класс» — Н. С. Хрущев) — в Самодержца, вывод о гибельности обожествления партии.

И в «коллективном бессознательном» вождь-фетиш не умирает, ибо лишь целесообразно перевоплощается, а отец-хозяин — не только гарант миропорядка, но и тождествен ему. Частным случаем такой фетишизации является, например, убеждение в том, что *статья* Конституции СССР о руководящей роли партии равнозначна *самой* руководящей роли, поэтому отмена статьи есть отмена руководящей роли, а отмена руководящей роли партии есть отмена партии. 6-я статья, таким образом, выступает языческим заклинанием действительности, которое для магического сознания столь же материально, как и все материальное. Сталинизм — это еще и система заклинаний реальности, и мы пока за пределы этой системы не вышли и живем по ее законам, все еще предписывая истории гипотетический путь развития и не желая видеть дорогу, которую она давно уже хорошо осветила. Не только перечитывая Сталина, Троцкого, Бухарина, Хрущева, вспоминая Жданова, Ильичева, Брежнева, но и знакомясь с некоторыми выступлениями на пленумах ЦК КПСС, на XIX партийной конференции, на Первом и Втором Съездах народных депутатов, глубже понимаешь, почему так сильна эта система, как прочно укоренена и надолго сработана и как мало мы подготовлены к ее разрушению и к созиданию новой.

Публикация и комментарий Е. Левина

«[...] В то же время, как мы болтали о пролетарской культуре и о соотношении ее с буржуазной культурой, факты преподносят нам цифры, показывающие, что даже и с буржуазной культурой дела обстоят у нас очень слабо. Оказалось, что, как и следовало ожидать, от всеобщей грамотности мы отстали еще очень сильно, и даже прогресс наш по сравнению с царскими временами (1897-м годом) оказался слишком медленным. Это служит грозным предостережением и упреком по адресу тех, кто витал и витает в эмпиреях «пролетарской культуры». Это показывает, сколько еще настоятельной черновой работы предстоит нам сделать, чтобы достигнуть уровня обыкновенного цивилизованного государства Западной Европы. Это показывает далее, какая уйма работы предстоит нам теперь для того, чтобы на почве наших пролетарских завоеваний достигнуть действительно сколько-нибудь культурного уровня.

Надо, чтобы мы не ограничивались этим бесспорным, но слишком теоретическим положением. Надо, чтобы при ближайшем пересмотре нашего квартального бюджета мы взялись за дело и практически. Конечно, в первую голову должны быть сокращены расходы не Наркомпроса, а расходы других ведомств, с тем, чтобы освобожденные суммы были обращены на нужды Наркомпроса. [...]»

В. И. Ленин. «Странички из дневника».
3 января 1923 года

Евгений Габрилович

Одна жизнь

Существует традиция мемуаров. И первое ее правило вроде бы состоит в том, что, вспоминая о выдающихся людях, надо восторженно отзываться об их добродетелях, об их сердечности, благодушии, справедливости, стойкости и равнодушии к мнению власть имущих. О всепрощении и даже любви к своим врагам.

Из всех перечисленных свойств В. Э. Мейерхольду, как мне представляется, было бесспорно присуще одно: он был действительно выдающимся — режиссером, актером, сценографом. Тем редким творением природы, в котором слились воедино столь разные (несмотря на кажущееся единство) дарования. Прочие свойства были не столь очевидны. Он не был ни добр, ни справедлив, ни благодушен. И уж, конечно, не любил своих врагов.

Это я знал точно, это осталось в памяти. Возможно, не только в моей.

Он был блистательным Мастером, сверкающим человеком. И сделал для Театра не меньше, чем любой другой его современник, увековеченный памятниками и в мемуарах. А ведь современниками его в искусстве были громады, чья слава гремит. Он же, предопределивший движение сценического искусства нашего века, хотя и заново признан, но пребывает как-то в стороне, на обочине, растаскиваемый по клочкам не только учениками, но и теми, кто его сволочил.

Конечно, хочу повторить, ему не были свойственны добродетели, возносимые в проповедях с древнейших до наших времен. Он был нетерпим. В искусстве и в жизни. И подозрителен, если уж вспоминать начистоту. Ему вечно чудилось, что он окружен злопыхателями, которые затаились и сеют наветы и кляузы исподтишка. Всюду он видел интриги (может быть, от его долгих провинциальных скитаний), в нем укоренилась болезненная вера во всякого рода закулисные сплетни, заставляющая его порывать с самыми верными своими учениками-актерами, которых он сам же нашел, взрастил, привел к неповторимым свершениям и которых потом изгонял по самым нелепым перетолкам. Он не был ни добрым, ни справедливым. Но он был гением, и этого, опять же на мой скромный взгляд, совершенно достаточно для одного человека. До чего же мы не переносим гениев до их кончины и как превозносим их после того, как над ними взмыл надмогильный холм!

●

Он был удивительным сценографом. Не буду, да и не имею права, говорить о его дореволюционном «Маскараде», но, судя по отзывам того времени, это был необычайный по своему сценическому оформлению спектакль. Конечно, слава этого оформления по праву принадлежит художнику Головину, но, зная, как Мейерхольд работал с художниками, я могу утверждать, что немалая доля придумок и импульсов проистекала именно от Мейерхольда. Впрочем, эти же принципы красочного, сверкающего спектакля он повторил потом в «Даме с камелиями», да и в иных постановках, так что театроведы вправе говорить о таком почерке театрального оформления, как о сценографии Мейерхольда. Кстати, не следует ли поразмыслить

иным художникам экрана о том, что, кроме всего прочего, есть еще и такие средства кино, как свет, краски, тени, игра, диалектика красок, света, теней?

Мне скажут — где взять пленку такого качества? Согласен, наша пленка очень плоха. Очень. Но не слишком ли часто, поспешно мы взваливаем на пленку, даже на пишущие машинки то, в чем повинна безликость художника, и только она? Его дряблость и отсутствие воображения?

Пришла революция, и Мастер переехал из Петрограда, из Александринского театра в Москву, на Садовую, в помещение бывшего развеселейшего театра Зона, а маску доктора Дапертутто сменил на фуражку красноармейца с пятиконечной звездой над козырьком. Его искусство претерпевает разительнейшую перемену. Он провозглашает Театральный Октябрь, сокрушая дореволюционный театр, вызывая анафемы и восторги. Впрочем, анафем неизмеримо больше. Никаких декораций! Все, сценически связанное с «Маскарадом», а тем более с Художественным театром, предается огню и проклятиям. Никакой живописности. Только конструкции. Актеры не в театральных костюмах, а в прозодежде, которой, кстати сказать, они пользуются и в быту. Деревянные сооружения на фоне голой, с отопительными трубами, первозданной театральной стены. Идеи, замыслы каждого подобного оформления исходят, естественно, от самого Мейерхольда, хотя воплощали их самые разные художники — порой блистательные профессионалы, а порой и попросту самоучки. Так выросла сценография Мейерхольда, положившая (будем же действительно справедливы!) фундамент, вдохнувшая душу сценическим оформлениям всего нашего времени. Хотя столько его копиистов впоследствии (будем и тут беспристрастны!) отрекались от Мастера и взапуски поносили его.

Мейерхольд был неповторимым режиссером. И это неправда, что он виртуоз всего лишь внешнего рисунка спектакля, этакий щеголь сцены, ее ловкач. Да, внешней пластике, сценическому штриху, наружным переливам эпизода он придавал огромнейшее значение, десятки раз переделывая на репетициях рисунок движений актеров, добиваясь их внезапных и неожиданных слияний в сложнейший узор. Однако не меньше внимания (тут я прямой свидетель, ибо просачивался на все его репетиции) он, особенно в последние годы, уделял психологическому обоснованию актерской игры. И хотя публично и осмеивал «психологизмы», и ругал на чем свет стоит Художественный театр, обзывая его репертуар «стонами дяди Вани и тети Мани», однако на репетициях, толкуя актерам образы, душевное состояние персонажей, которые им предстояло воплотить, неизменно прибегал именно к «психологизмам». Он не только показывал актеру его поведение в той или иной сцене (об этих неповторимых показах мне уже не раз доводилось писать), но и проникновенно разъяснял ему душевное состояние персонажа в том или ином эпизоде, прибегая порой к наводящим ассоциациям самой высокой тонкости и блестящего словесного мастерства.

И он был, наконец, неподражаемым актером. Актером-импровизатором. Потому что именно на таких репетиционных показах изображал все роли пьесы, мужские и женские, молодых и дряхлых, умных и дураков, деляг и балбесов. Но делал это, не зная слов автора, импровизационно, что-то мыча или прибегая к самым нежданно-негаданным словам, творя их и роль тут же на сцене, на виду у всех. Я часто задавал себе вопрос — готовится ли он к таким репетициям, к режиссерским показам и требованиям заранее, накануне? У меня только один, впрочем, зыбкий, ответ. Да, что-то общее о структуре и сущности эпизода существует в нем, когда он приходит на репетицию. Однако самое впечатляющее, пластически неповторимое и психологически неопровержимое рождается тут, по ходу работы на репетиции, внезапно, экспромтом и, как мне кажется, непредвиденно для него самого.

Таков был Мейерхольд, каким я его знал. А знал я его потому, что, начав в его театре с пианиста джаза, я стал понемногу работником его музея, а после и вовсе возвысился до секретаря журнальчика, издаваемого им и названного так: «Афиша ТИМ».

Потом, как и многие из тех, кто работал с ним, я его в чем-то не то обидел, не то разочаровал, не то и меня заподозрили в какой-то интриге, но он шуганул меня сперва из своих симпатий, а вскоре и из театра.

Сначала попросту перестал меня замечать, а потом и официально выдал мне увольнительные.

Так я ушел из театра, стал журналистом, много писал, печатался во многих газетах, стал устойчивей и солидней, принялся за сценарии и даже кое в чем преуспел на этом поприще. Промчались годы, и вдруг в квартире моей раздался звонок, и столь знакомый мне голос Мастера как ни в чем не бывало (ведь был же он неповторимым актером) глухо сказал, что все это время хотел меня повидать, но дела, дела и немощи, и враги, и всевозможнейшие беды, которых не счесть, не дали нам встретиться и что теперь, повидав мой фильм (это была «Последняя ночь», поставленная Юлием Райзманом), он убедился в том, как велики для него потери от этой невстречи, и что он хочет меня повидать, чтобы предложить мне нечто неслыханное.

Я понимал, конечно, что слова о потерях — это от актерской игры, и все же помчался к нему; ох, до чего же я легок был тогда на подъем! Он жил в Брюсовском переулке, близ Моссовета, а я в этот первый раз от волнения так и не запомнил в его квартире ничего, кроме листка, прикрепленного к стене кнопками возле телефона. На нем аккуратным почерком были записаны номера, куда следовало звонить при несчастных случаях и пожарах.

Мастер встретил меня, глотая таблетки от спазм в печени и тяжко шлепая шлепанцами, но стал молодеть и забывать о хворях, как только приступил к изложению дела, ради которого он меня вызвал. А дело состояло в том, что он, по его словам, поклялся над гробом Николая Островского инсценировать «Как закалялась сталь». И вот теперь, поскольку театру его не дают дышать, а его самого бичуют во всех идейных инстанциях за то, что не ставил нужных партийных пьес, он решил выполнить этот обет. И уверен, что именно я, как друг его театра, да еще показавший себя таким сценаристом (тут он опять с вежливыми, но ничего не выражающими глазами похвалил «Последнюю ночь»), должен выполнить инсценировку.

С тем я и ушел от него. И стал писать пьесу по Николаю Островскому. И назвал ее так: «Одна жизнь». Обязан признаться, что я никогда не был в восторге от «Как закалялась сталь». И более (как бы точнее это сказать): она мне была не с руки. Но я работал изо всех сил, считая, да и теперь считаю, великой честью работать для Мейерхольда. Отмечу — мы с ним сразу решили отбросить все касающееся Павки-подростка, сосредоточившись на двух главных, на наш взгляд, моментах: строительстве железнодорожной ветки и схватке (вспомните, когда это писалось) с оппозиционерами.

Именно так я и сочинял, сняв дачу на Клязьме, поблизости от Москвы, писал все лето, присочиняя, признаться, кое-что от себя к комсомольской классике. Сочинял, сочинял и отнес Мастеру. Ему понравилось, сперва очень, потом кисловатей. Кисловатость росла по мере того, как он воплощал пьесу на сцене. Он уже не усаживал меня, как сперва, на репетициях, рядом с собой, а небрежно кивал мне при робком моем появлении. А вскоре мне вовсе стало ясно, что я уже в понимании Мастера не автор инсценировки, которая должна защитить его театр от угроз в отстаивании от Эпохи, а всего лишь по-прежнему пианист, да к тому же джазист, замахнувшийся на то, чтобы втереться в мир подлинного Искусства. Я понемногу на глазах всех актеров превращался в ничто, в случайно подвернувшееся подспорье. Впрочем, не раз и не два

авторы (да еще какие!) говорили мне о точно таких же своих ощущениях.

Постепенно в сцены, которые я сочинил, стали внедряться другие сцены, неизвестно откуда взявшиеся. Нередко их писала Зинаида Николаевна Райх, актриса, жена Всеволода Эмильевича, не без основания считавшая себя литератором: до Мейерхольда она была супругой Есенина. Так или иначе, репетиции завершены, спектакль был создан, и превосходный спектакль. Его нельзя сейчас оценить, потому что он стерт, уничтожен, истреблен дочиста, без остатка, от него не осталось ничего, он лишь в смутных воспоминаниях, да и то, вероятно, только в моих, то есть автора. А авторы, как известно, всегда обидчивы и пристрастны. И все же с поправкой на это я утверждаю и сейчас, по прошествии стольких лет, что это было одно из лучших творений Мастера. Сперва гневно настаивая, чтобы пьеса следовала шедевру Островского, он постепенно, по мере работы, все дальше и глубже уходил от него, создавая нечто, в чем виделись не иллюстрации, а то, что и должно существовать в подлинной инсценировке: самостоятельная сценическая канва, неповторимость, находки Мастера. Вещь, состоящая не в следовании прописям романа, а в попытке создать на его основе нечто свое, то порой приближающееся к Островскому, то далеко уходящее от него.

Да, это была одна из лучших постановок великого Всеволода, по крайней мере из того, что мне довелось повидать. Впрочем, оговорюсь еще раз: я автор, не мне судить. Признаться, мне вообще нравились все фильмы, поставленные по моим сценариям. Хорошие и плохие. Но этим спектаклем, от которого не сохранилось ничего, я был поистине потрясен. Не раз писал я об этом пристукнутом творении, но об одном его эпизоде не могу не упомянуть: слепой Корчагин, больной, едва передвигающийся, встает с кровати, чтобы пойти на собрание и вступить в бой с оппозицией. Все в этом эпизоде полностью отвечало духу времени — и лексика, и политика, и гражданский пафос. Художественная же суть сцены была в том, *как* смертельно больной Павка идет в бой. Как он слепо ощупывает стены в поисках двери, как натыкается на стулья и стол, как, споткнувшись, едва не падает, но все-таки поднимается и снова идет. Все это незрячее движение, слабость ног, неверность и ищущая трепетность ощупывающих пальцев были разыграны Мейерхольдом на репетициях от начала до конца. В финале герой пьесы все же обнаруживал дверь — ту, что вела наружу. Впоследствии, вспоминая эту сцену в умерщвленном спектакле, я часто думал о том, что в этом искании единственной двери, во всем том счастливом и страшном, когда путь как бы найден, но тут же теряется вновь, и так всю жизнь, от Александринки и денди в цилиндре до красноармейской фуражки, всегда вдоль глухой стены,— в этом вся жизнь Мейерхольда. Весь его путь. От Художественного театра до камеры следователей, истязавших его, когда с перебитым бедром он лежал вниз лицом на полу Лубянки.

Было бы лицемерием утверждать, что он всегда был честен и прямодушен на этом пути. Часто и даже охотно в борьбе со своими врагами он пытался подладиться ко всему, что предписывали искусству те, кто имел власть предписывать, порой унижался, роняя себя в наивном стремлении угодить, но огромный талант, как всегда, во всю историю человечества, рвал все препоны и путы, и тогда невесть откуда среди пустырей установочных предписаний возникало нечто такое, что разносило вдребезги все заграждения, и рождались спектакли, определившие весь дальнейший Театр нашего века. Именно то, что, позволю себе повторить, по клочьям растаскивалось учениками, которые, исправив евангельское сказание, не только потом отреклись от учителя, но и клеймили его.

Прошла генеральная репетиция спектакля «Одна жизнь». Явилась приемная правительственная комиссия, которую возглавлял товарищ Керженцев, глава комитета, который, кажется, назывался

Комитетом по делам искусств. Публика, просеянная на этот просмотр, поначалу встречала чуть ли не каждую сцену аплодисментами, впрочем, поглядывая на членов комиссии, которые сидели в первых рядах. Но чем дальше, тем глуше становились аплодисменты. Потому что комиссия была неподвижна. Она безмолвствовала. Она вмерзла в свои кресла. Ни осуждений, ни одобрений. Неподвижность. Да и Мейерхольд, сперва оживленный, даже веселый, постепенно одеревенел. В этой каменности Решающих Лиц слышались шаги Командора. Надвигалось ужасное.

Спектакль завершился. Грянула непредвиденная овация. Однако товарищ Керженцев как был безразличным, так и остался. Он холодно поднялся и обледенело проследовал в кабинет совещаний. За ним прошагала комиссия — замкнутая значительность людей, которым поручено знать и оценивать недоступное прочему человечеству. Помесь брезгливости и скуки.

За ней просочился и я. Я был в те годы смелей — все, что поубавило во мне храбрости, было еще впереди. Да, впрочем, автор сделан природой так, что он неизменно на что-то надеется.

Вот на это надеялся и я.

Керженцев начал первым. Он сказал, что спектакль — это клевета на страну, комсомол и партию. Все испоганено, искажено. Просто непостижимо, что это осуществлено постановщиком-коммунистом. Пыл юности, революции, революционных преобразований искажен и унижен.

— Осмеян! — подхватил другой член комиссии.

— Оплеван! — поддержал третий.

— Растоптан и осквернен,— подытожил товарищ Керженцев.— Это не гимн партии, каким является бессмертный роман, а помойка. Не героика, а скулеж. Нытье. Болото. Интеллигентщина.

И пошло, и пошло. Я не цитирую в точности, но ручаюсь за тон и смысл. Это было сокрушение всего — режиссера, актеров, декораций. Я уж не говорю об инсценировщике, которым был я. Меня просто-напросто сбросили с поезда на ходу. Я-то и был (кроме Мейерхольда) подоплекой всего, ибо именно я начал это подлое дело — вырезал огненное сердце романа и вправил в рану свою гнилую душонку, подсластив это гнусной пародией на все, что священно для советского человека.

Я слушал в каком-то полубеспамятстве, обалдев — слишком огромен был этот прыжок от аплодисментов, которые только что прогремели в зрительном зале, к этому немыслимому удару. Я слушал, изредка взглядывая на Мастера, в его глаза.

Я видел в них то, что, вероятно, нередко в глазах художника, но я-то видел это впервые: гибель. Свечение отчаяния. Он старился, увядал. Порой снова вдруг вспыхивал и что-то вскрикивал вперекор нападающим, но тут же опять засыхал. Да и выкрики, вспышки становились все слабей и мертвей и в конце этого разгрома, который остался во мне на всю жизнь, стихли и замерли. Несчастный, великий, неугомонный, растерзанный в клочья старик! Мы в неизменном ужасе от наводнений и землетрясений, но как мимолетны мы, когда погибает блистательный человек. И только потом, много лет спустя, эксгумируем его под оркестры. Правда, торжественные...

Так случилось и с Мейерхольдом. И часто, размышляя о нем, я опять и опять вспоминаю ту сцену в спектакле, когда слепой герой его поднимается со своей смертной койки, чтобы идти в сражение за то, что считал истиной. Мастер не раз на моих глазах показывал эту сцену актеру и показывал удивительно, потому что это-то и была его жизнь. Одна жизнь.

У каждого из нас своя истина. Но не каждый решится на подвиг во имя нее. Тем более, когда он избит и едва передвигает ноги.

Таким был Островский в понимании Мейерхольда, потому что как раз таким и был Мейерхольд.

Спектакль был запрещен. И затем вскоре был закрыт и самый театр Мейерхольда, и вся его труппа разбрелась по многим другим театрам — иные просла-

вились в дальнейшем, а другие сошли на нет. Прошло много лет, Мейерхольда не стало, и вот получилось так, что уже на старости лет я повстречался с одной из ближайших помощниц Мейерхольда тех лет, Х. А. Локшиной, или попросту Хесей, женой замечательного актера Эраста Гарина. Она многие годы просидела за режиссерским столиком Мастера, записывая на репетиции все его указания. Потом Мейерхольд (как это случалось почти со всеми, кого он ранее восхвалял) заподозрил ее в чем-то, повздорил с ней, а кстати, и с Гариным, они ушли от него, переехали в Ленинград. Стали работать в кино.

К слову, и сам Мейерхольд одно время бурно мечтал о том, что поставит фильм. Это вроде должен был быть фильм о железных дорогах. Кажется, полудокументальный, полуигровой. Сорежиссером картины намечался Н. Экк, тогда ассистент Мастера, впоследствии постановщик знаменитой «Путевки в жизнь». Но мечты, как и свойственно им, остались мечтами.

Итак, театр был закрыт. Мейерхольд служил в оперном театре Станиславского, в том самом, который он, несмотря на неизменную и удивительную любовь к самому Станиславскому, раньше не упускал в частных отзывах поносить. Поставил неподражаемо «Пиковую даму» в Ленинграде. И снова приехал на склоне 30-х годов в Ленинград, чтобы срежиссировать предстоящее массовое торжество. Всенародный парад и гуляние. И так как, видимо, пребывал в тоске, в одиночестве, часто заглядывал по вечерам к Эрасту Гарину и Хесе.

И вот как-то раз в летний вечер по обыкновению зашел к ним. По словам Хеси, он был чем-то сильно взволнован. Оказалось, что вот уже много часов подряд он звонит в Москву домой, но квартира его молчит. Трубку не поднимают. И он тут же, уже от Гариных, опять позвонил в Москву. Нет ответа.

Он долго сидел в тот вечер у Гариных, они говорили обо всем, но жарче всего, как всегда, о кознях и подсидках в искусстве, и Мейерхольд снова вспыхивал и беспокойно шагал по комнате и опять и опять вызывал Москву. И снова Москва не отвечала.

Настала белая ночь. Мейерхольд, так и не дозвонившись, ушел. И Хеся рассказала мне странную и, пожалуй, в контексте того, что случилось в дальнейшем, несколько жутковатую историю.

Они стояли с Гариным у раскрытого окна, провожая глазами Мастера: окно выходило во двор. Двор был большой, ленинградский, в дровах, кончавшийся узким крытым проходом на улицу. И вот, как только Мейерхольд приблизился к этому проходу, три большие крысы перебежали ему дорогу в полусумерках белой ночи и подкрадывающегося дня...

Когда он пришел в себя, его поджидали с ордером на обыск и арест. Впоследствии прояснилось, что московский телефон не отвечал потому, что там уже с вечера шел обыск. Выяснилось и то, что Мейерхольд в ту белую ночь не признал действительным ленинградский ордер, ибо не было в нем какой-то необходимой подписи. И военный, который должен был дирижировать обыском и арестом, крича и ругаясь, все же поехал за этой подписью и привез ее. И Мастера увезли и, как кажется, уже никто из близких больше не видел его никогда; и плавали только (как это бывало со многими) слухи, что он тут и там мелькал на этапах. Впрочем, слухи эти были враньем и, наверное, придуманы теми, кто избивал его на допросах, волочил лицом по полу, ломал ему кости и наконец расстрелял. Он был убит, а слухи ползли.

Я думаю, что все было именно так (наша пресса о гибели Мастера не раз писала), но мне этого точно знать не дано, как и никому, кроме тех, кто ведает, да молчит. Однако за всю мою жизнь я не помню почти ничего, что так и ушло в безвестность. Всегда что-нибудь оставалось, пусть малый осколок... Но и осколок тянулся к правде.

Вернусь еще раз к судьбе театра Мейерхольда.

Итак, спектакль по пьесе, автором которой я состоял, был приторможен, да-

ны кардинальные переработки, на них навалились другие авторы, меня отжали в неблизкий свет. А вскоре затем газеты опубликовали решение Комитета по делам искусств о закрытии театра. В числе причин был назван ряд поставленных им порочных пьес. Среди них значилась и «Одна жизнь». Ей вменялось искажение романа-знамени, романа — гордости комсомола, посрамление его сущности, клевета, оговор и поклеп. Да к тому же и выщелачивание. Словом, надо было складывать сверток с бельишком, готовясь к самому страшному. Я и складывал.

А напоследок пошел к Мейерхольду, чтобы выразить ему свое сострадание и откланяться навсегда.

Он отворил мне дверь и даже обнял меня — видать, уже не часто кто-нибудь приходил к нему. Он даже поцеловал меня — это было совсем неожиданно, потому что я хоть и состоял кем-то вроде секретаря его журнальчика-забияки «Афиша ТИМ», однако на поцелуй никак не осмелился бы надеяться.

Передо мной был старик. В халате, с какой-то повязкой на голове, как-то вчерне побритый, все время глотавший таблетки и взрывавшийся вдруг попрежнему только тогда, когда говорил о своих ненавистниках, которые губили его. Их, этих недоброхотов, он знал наизусть, их имена и отчества, их жен, адрес служб, род занятий, пороки, привычки, их тайную ненависть к власти Советов и всех их друзей, разделявших эту ядовитую неприязнь. Он поносил их всех поодиночке и полчищами и глотал, глотал, глотал таблетки и, как мне показалось, немного подыгрывал этот гнев — ведь был он замечательным актером. А я говорил ему то, что всегда в этих случаях говорят: о том, что все это временно, ему вернут его театр, забудутся вопли и шельмования, и снова все станет на место. И что главное в том, что он неповторимейший Мастер, намного крупней всех тех, кого он сам полагает неповторимыми. Он вроде бы слушал меня, но я понимал, что не слушает. Да и кто из вас слушал бы утешения пианиста джаза? А дирижеры симфоний и опер не приходили.

И еще я помнил в той последней квартире большой фотографический портрет З. Н. Райх. К слову, на протоколах допросов Мастера в НКВД, недавно опубликованных, его подпись обозначена так: Мейерхольд-Райх. Двойная фамилия.

Могу утверждать, что сколько ни повидал на своем веку обожаний, но в любви Мейерхольда к Райх было нечто непостижимое. Неистовое. Немыслимое. Беззащитное и гневно ревнивое. Я знаю — об этом не принято говорить, вспоминая. Но думаю, что если уж принялся говорить, то следует говорить до конца. Нечто беспамятное. Любовь, о которой все пишут, но с которой редко столкнешься в жизни. Редчайше. А если и встретишь, то пробежишь. Да еще посмеешься. И не придет в башку на бегу, что промчался мимо огромной любви громадного человека.

Пигмалион — Галатея — вот как бы определил я суть этого союза.

Из женщины талантливой, умной, но никак не актрисы Мастер силой любви иссек первоклассного художника сцены. Ее игра в его заключительных постановках была для меня просто чудом. Необъяснимым,— ведь я превосходно помню, с чего Зинаида Николаевна начинала.

Трагическая судьба! Любовь несравненного мастера, его ужасная гибель и леденящая воображение смерть З. Н. Райх, выколотые глаза...

Это ли не ткань для мощнейшей кинотрагедии?

Я редко прохожу сейчас по Брюсовскому переулку. Но, проходя, всегда останавливаюсь перед домом, где жил Мастер. Другие люди, другие окна. Другой век.

Однако и этот век, подобно герою того умученного спектакля, тоже вот поднимается с койки и неверным, слепым, отчаянным шагом идет на битву с врагами истинного. Вдоль стены, ощупывая ее, к дверям.

Долго идет и долго нащупывает.

И, наконец, все же находит дверь.

Постскриптум

Е. И. Габриловичупомянул приказ о закрытии Театра имени Мейерхольда. Вот этот документ.

Приказ № 14
По Всесоюзному Комитету по делам искусств при СНК СССР от 7 января 1938 г.

«О ликвидации театра им. Мейерхольда»

Комитет по делам искусств при СНК СССР устанавливает, что театр им. Мейерхольда окончательно скатился на чуждые советскому искусству позиции и стал чужим для советского зрителя:

1. Театр им. Мейерхольда в течение всего своего существования не мог освободиться от чуждых советскому искусству, насквозь буржуазных, формалистических позиций. В результате этого, в угоду левацкому трюкачеству и формалистическим вывертам, даже классические произведения русской драматургии давались в театре в искаженном, антихудожественном виде, с извращением их идейной сущности («Ревизор», «Горе уму», «Смерть Тарелкина» и др.).

2. Театр им. Мейерхольда оказался полным банкротом в постановке пьес советской драматургии. Постановка этих пьес давала извращенное, клеветническое представление о советской действительности, пропитанное двухсмысленностью (так в тексте.— *Е. Л.*) и даже прямым антисоветским злопыхательством («Самоубийца», «Окно в деревню», «Командарм 2» и др.).

3. За последние годы советские пьесы совершенно исчезли из репертуара театра, ряд лучших актеров ушел из театра, а советские драматурги отвернулись от театра, изолировавшего себя от всей общественной и художественной жизни Союза.

4. К двадцатилетию Октябрьской Революции театр им. Мейерхольда не только не подготовил ни одной постановки, но сделал политически враждебную попытку поставить пьесу Габриловича «Одна жизнь», антисоветски извращающую известное художественное произведение Н. Островского «Как закалялась сталь».

Помимо всего прочего, эта постановка была злоупотреблением государственными средствами со стороны театра им. Мейерхольда, привыкшего жить на государственные денежные субсидии.

Ввиду всего этого Комитет по делам искусств при СНК СССР постановляет:

а) Ликвидировать театр им. Мейерхольда как чуждый советскому искусству;

б) Труппу театра использовать в других театрах;

в) Вопрос о возможности дальнейшей работы Вс. Мейерхольда в области театра обсудить особо.

Председатель Всесоюзного Комитета по делам искусств:

Керженцев

Верно: Павлова

(ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 40, л. 119. Машинописная копия.)

В фонде ГосТИМа хранится фотокопия машинописного текста еще одного документа *(ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 62, л. 4—6)*:

Первому секретарю ЦК КПСС
Председателю Совета Министров СССР
тов. Н. С. Хрущеву

Уважаемый Никита Сергеевич!

Мы, деятели советского искусства, обращаемся к Вам с просьбой устранить вредные последствия вопиющей несправедливости, жертвой которой в период культа личности пал один из лучших театров.

В январе 1938 года был опубликован приказ Комитета по делам искусств при Совнаркоме СССР «О ликвидации театра им. Вс. Мейерхольда», а 2 февраля 1940 года был расстрелян великий советский режиссер, член КПСС с 1918 года, народный артист Республики Всеволод Эмильевич Мейерхольд.

Военная коллегия Верховного суда СССР 26 ноября 1955 года реабилитировала В. Э. Мейерхольда «за отсутствием состава преступления», но до сих пор ни одна авторитетная инстанция еще не сказала своего слова о том, что закрытие театра его имени было проявлением преступного произвола.

Содержание приказа Комитета по делам искусств (текст прилагается)[1] было лживым и клеветническим от начала до конца.

На самом деле ГосТИМ (Гос. театр имени Вс. Мейерхольда) был первым революционным театром, всячески стимулировавшим создание и рост советской драматургии. Именно этот театр, работая в неразрывном содружестве с Маяковским, первым поставил все его пьесы. Он ставил пьесы А. Безыменского, Вс. Вишневского, С. Третьякова, И. Сельвинского, А. Файко, Н. Эрд-

[1] Упоминаемые далее тексты приложений в архивах ГосТИМа и Вс. Э. Мейерхольда не обнаружены.

мана, Ю. Олеши, Ю. Германа. Что касается пьесы «Одна жизнь», то замысел инсценировки «Как закалялась сталь» создавался Мейерхольдом в содружестве с Н. Островским в последние месяцы жизни писателя, текст написал кинодраматург Е. Габрилович. Комитет по делам искусств устроил засекреченный просмотр «Одной жизни», на котором присутствовали исключительно специально подобранные Комитетом лица. Постановку, которую, кроме этих нескольких лиц, никто не видел, Комитету легко было ошельмовать и использовать как повод для уже предрешенного закрытия театра.

Постановки ГосТИМом пьес Гоголя, Островского, Грибоедова, несмотря на спорность некоторых моментов, сыграли большую положительную роль как первые опыты воплощения произведений русской классики под углом зрения советской эпохи, опыты, оснащенные высоким художественным мастерством (см., например, прилагаемый отзыв А. В. Луначарского о «Ревизоре»; «Лес» за 14 лет прошел 1328 раз — более чем какой-либо спектакль советского театра).

Политическая острота и смелость художественных исканий завоевали спектаклям ГосТИМа горячие симпатии советских зрителей, особенно рабочей молодежи. Этот театр первым развернул широкую общественную работу, в частности, выступал на фабриках, заводах, в красноармейских частях и систематически оказывал широкую помощь рабочим и красноармейским самодеятельным театральным коллективам.

ГосТИМ воспитал многих талантливых режиссеров и актеров театра и кино: в их числе режиссеры С. Эйзенштейн, Н. Охлопков, С. Юткевич, Н. Экк, И. Пырьев, В. Плучек, Б. Равенских, Л. Варпаховский, артисты И. Ильинский, Л. Свердлин, М. Бабанова, Н. Боголюбов, М. Жаров, М. Штраух, Э. Гарин, Д. Орлов, Е. Самойлов и мн. др.

Благотворное влияние ГосТИМа сказалось не только на советских, но и на прогрессивных зарубежных театрах. В спектаклях лучших иностранных театров, гастролировавших в Москве в последние годы, наша молодежь с увлечением отмечала ряд новаторских приемов, но мы, люди старших поколений, обнаруживали во многих из этих приемов творческое восприятие достижений Театра Мейерхольда.

В то время как К. С. Станиславский, заботясь о будущем советского театра, проектировал объединение творческих исканий своих и ГосТИМа (см. прилагаемую копию его записки),— Комитет по делам искусств не только не помогал ГосТИМу, переживавшему трудное положение, но и всячески усиливал его трудности (как это видно, например, из прилагаемого «открытого письма» М. С. Никонова, теперь директора Театра им. Моссовета), ставя своей целью погубить театр.

Естественно, что лица, которые после закрытия театра пытались оправдать этот преступный акт, и теперь стараются скрывать правду, боясь разоблачения того, что они поддерживали произвол в период культа личности. Но мы полагаем, что также и к трагической судьбе ГосТИМа всецело могут быть отнесены Ваши, дорогой Никита Сергеевич, слова: «Мы обязаны сделать все для того, чтобы сейчас установить правду, так как чем больше времени пройдет после этих событий, тем труднее будет восстанавливать истину». И в данном случае истину тем более необходимо восстановить, что те выдержавшие испытание временем принципы строительства революционного театра, которые выработал Театр Мейерхольда, должны быть без помех поставлены на службу нашему театру, служащему делу коммунистического воспитания народа.

Партия смело исправила ошибки в оценке творчества некоторых выдающихся композиторов, а также в оценке второй части фильма «Иван Грозный». Мы полагаем, что подобно этому должен быть решительно осужден приказ Комитета по делам искусств «О ликвидации театра им. Вс. Мейерхольда».

Приложения: Упомянутое.

Москва, 10.XII. 1961

Нар. арт. СССР Ю. Завадский
Народн. артист СССР Рубен Симонов
Нар. арт. СССР Б. Ливанов
Народные художники СССР Кукрыниксы: М. Куприянов, П. Крылов, Н. Соколов
Народный артист СССР М. Царев
Народная артистка СССР В. Марецкая
поэт Безыменский
И. Эренбург
Л. Маяковская
Игорь Ильинский (народный артист СССР)
Назым Хикмет
С. Образцов (народный артист СССР)

Ни в архиве театра, ни в личном архиве Вс. Э. Мейерхольда я не обнаружил никаких следов ответа на это письмо. Может быть, ответ был направлен кому-нибудь из авторов письма?

Публикацию подготовил Е. Левин

И. В. Сталин

Об антиленинских ошибках и националистических извращениях в киноповести Довженко «Украина в огне»

31 января 1945 года Александр Петрович Довженко записал в дневнике: «Сегодня годовщина моей смерти. Тридцать первого января 1944 года я был привезен в Кремль. Там меня разрубили на куски, и окровавленные части моей души разбросали на позор и отдали на поругание на всех сборищах. Все, что было злого, недоброго, мстительного, все топтало и поганило меня. Я держался год и пал. Мое сердце не выдержало тяжести неправды и зла.

Я родился и жил для добра и любви. Меня убили ненависть и зло великих как раз в момент их малости»[1].

Из других свидетельств режиссера мы знаем, что он был вызван на заседание Политбюро ЦК ВКП(б), где И. В. Сталин предъявил тяжелейшие политические обвинения сценарию «Украина в огне», который Довженко написал в 1943 году. Текст выступления «лучшего друга советских кинематографистов» на этом заседании не был известен. Между тем существует стенограмма, которая впервые публикуется ниже.

У нее есть предыстория, которую я кратко изложу, ибо она имеет существенное значение для понимания взаимоотношений Сталина и Довженко на протяжении ряда лет и судьбы сценария «Украина в огне».

Начиная с середины 30-х годов Сталин не только определял стратегию развития советского кино, но и давал четкие приказы почти по каждому выпускаемому на экран фильму (чаще всего — на стадии сценария). Поражает пример, приводившийся мною ранее на страницах «Искусства кино»[2]. 1940 год. Не предгрозовой, как пишут зачастую историки, а самый что ни на есть грозовой. Гитлеровская армия оккупирует Голландию и Бельгию, Данию и Норвегию, занимает Париж. Части Красной Армии вступают в Эстонию и Латвию, Литву и Бессарабию. Только завершилась советско-финская кампания, показавшая слабость вооруженных сил Советского Союза — еще бы, ведь сталинскими палачами истреблен почти весь их командный состав! И вот в 1940 году «вождь прогрессивного человечества» не пишет ни одной строчки, не высту-

[1] «Литературная газета», 1989, 15 февраля.

[2] См.: «Искусство кино», 1990, № 1, с. 120.

пает ни с одной речью или докладом. Во всяком случае, составители 14-го тома Собрания сочинений Сталина не смогли найти ни одного его документа, кроме разгромной речи Сталина о фильме «Закон жизни», опубликованной мною в «Советском экране», и кроме писем вождя руководителю кинематографического ведомства И. Г. Большакову— о сценариях «Александр Суворов», «Георгий Саакадзе». (Они будут опубликованы в «Искусстве кино», как и записка Сталина Большакову о сценарии «Иван Грозный» и письмо Сталина за подписью «Группа товарищей» о романе В. Лациса «К новому берегу», и войдут в мою книгу «Сталин дал приказ...», подготовленную для издательства «Искусство».)

В 20-е годы Сталин относился к Довженко благосклонно. Он положительно оценил «Арсенал» в беседе после просмотра фильма на Пленуме ЦК ВКП(б) в ноябре 1928 года: «Настоящая революционная романтика»[3].

Произошло это в обстановке, о которой Довженко писал в автобиографии: «Результаты появления «Арсенала» были для меня если и не неожиданными, то все же тяжелыми. Фильм был принят и понят и народом и партией, [но] его не приняла писательская общественность... Фильм был обруган в прессе, я был в течение ряда лет бойкотирован, и руководство стало относиться ко мне долгое время с непонятной мне прохладной сдержанностью. Во всяком случае, писательская делегация, ездившая в Москву с протестом и требованием снятия фильма с экрана, руководством порицаема не была...»[4]

Еще большие треволнения Довженко пришлось испытать после выхода на экран в 1930 году «Земли». Критика буквально обрушилась на режиссера-новатора. «Недостатки Довженко кроются в том, что он не овладел еще пролетарским мировоззрением»[5],— писали о фильме А. Фадеев, В. Киршон и В. Сутырин. В стихотворном фельетоне «Философы» Демьян Бедный назвал «Землю» «контрреволюционной, похабной» картиной.

Однако санкций «свыше» не последовало. Официальные инстанции о «Земле» не высказывались.

В 1932 году вышел «Иван». Вновь обратимся к автобиографии Довженко: «Работать над «Иваном» мне было трудно, потому что тяжесть фельетона Бедного продолжала давить меня со всей силой. Фильм был укорочен, считался полузапретным, я был зачислен в лагерь биологистов, пантеистов, переверзинцев, спинозистов — сомнительных попутчиков, которых можно лишь терпеть. [...]

Фильм получился все же сыроватым. Руководство приняло его плохо. «Коммунист» (Таран)[6] поместил нехорошую угрожающую статью, наркомпрос Скрыпник[7] написал статью, обвиняя меня в фашизме, и я сбежал из Харькова в Москву, чтобы больше не жить в украинской обстановке, не быть одиозной фигурой и не мучиться от разных случайностей...»[8]

И здесь, в Москве, начав разработку сценария «Аэроград», Довженко принимает важное решение — обратиться к Сталину с письмом. «Мне было трудно,— писал он два года спустя в статье «Учитель и друг художника». Я подумал: один раз в трудную минуту моей жизни я уже обращался письменно к товарищу Сталину, и он спас мне творческую жизнь и обеспечил дальнейшее творчество, несомненно, он поможет мне и теперь. И я не ошибся. Товарищ Сталин принял меня ровно через двадцать два часа после того, как

[3] «Полум'яне життя». Сб. Киев. 1973, с. 212.
[4] Довженко А. Собр. соч. в 4-х т., т. 1. М., 1966, с. 48.
[5] «Правда», 1930, 9 апреля.
[6] Критик Ф. Таран выдвинул против Довженко политические обвинения — якобы фильм «Иван» искажал украинскую действительность («Кіно», 1932, № 19—20; «Коммунист», 1932, сентябрь).
[7] Один из руководящих деятелей ЦК КП(б)У народный комиссар просвещения УССР Н. А. Скрыпник. В 1933 году покончил с собой.
[8] Довженко А. Цит. соч., с. 51—53.

письмо было опущено в почтовый ящик.

Товарищ Сталин так тепло и хорошо, по-отечески представил меня товарищам Молотову, Ворошилову и Кирову, что мне показалось, будто он уже давно и хорошо меня знает. [...]

Товарищи Сталин, Ворошилов, Молотов и Киров внимательно прослушали сценарий «Аэроград». Товарищ Сталин сделал ряд указаний и разъяснений. Из его замечаний я понял, что его интересует не только содержание сценария, но и профессиональная, производственная сторона дела. Расспрашивая меня о Дальнем Востоке, товарищ Сталин спросил, могу ли я показать на карте место, где я бы построил город, если бы был не режиссером, а строителем». Довженко ответил, что может, и Сталин повел его в кабинет, увешанный картами.

«Я показал место,— продолжал Довженко,— и объяснил, почему я так думаю. Эта конкретная мысль выросла у меня на основе изучения перспектив, как я их себе представлял. Мне до сих пор радостно вспомнить, что Иосиф Виссарионович меня об этом спросил. Я усмотрел в этом его уважение к новой роли советского художника. Я ушел от товарища Сталина с просветленной головой и с его пожеланием успеха и обещанием помощи».

Через несколько месяцев Сталин вновь пригласил Довженко к себе. «Товарищ Сталин,— вспоминал режиссер,— стал очень внимательно расспрашивать о работе над «Аэроградом», о творческом самочувствии, о том, достаточно ли мне помогает Управление воздушными силами для съемки аэропланов. Одним словом, я почувствовал, что любая помощь для окончания фильма мне обеспечена». По свидетельству Довженко, съемки картины благополучно были завершены, и «Иосифу Виссарионовичу понравился фильм «Аэроград».

«Только старик партизан говорит у вас слишком сложным языком, речь таежника ведь проще,— сказал он»[9].

[9] «Известия», 1936, 5 ноября.

Начало 1935 года оказалось для Довженко поистине «звездным часом». С 8 по 13 января в Москве проходило Всесоюзное творческое совещание работников советской кинематографии, посвященное ее 15-летию. Ответственными за организацию и проведение этого совещания были Довженко и Эйзенштейн. В большой речи Довженко подчеркивал: художники СССР создают искусство, которое основывается на «да», на утверждении: «поднимаю, вдохновляю, учу». Совещанием приветствуется «идеологическая диктатура» партии и государства.

10 января в газете «Вечерняя Москва» публикуется статья Довженко «Делать больше». На следующий день в «Правде» — официальное сообщение о награждении деятелей кино в связи с 15-летием советской кинематографии. Довженко награждается орденом Ленина. В этом же номере под рубрикой «Человек советского кино» — творческая биография Довженко, а также его статья «Заря великого будущего».

В статье Александра Петровича в «Известиях» «Мы бесконечно богаты» — призыв: «брать великие темы. Побольше великих тем». На следующий день ее перепечатывает киевская «Пролетарская правда». А в газете «Советское искусство» (№ 4) появляется статья Довженко «Мысли художника».

12 января «Правда» под заголовком «Пусть живет и крепнет наша страна» публикует выступление режиссера на посвященном 15-летию советской кинематографии торжественном заседании, которое состоялось накануне в Большом театре.

13 января на организационном заседании Центрального бюро секции творческих работников ЦК профсоюза кинематографистов Довженко избирается одним из шестнадцати секретарей бюро. В эти же дни на юбилейном вечере в кинотеатре «Ударник» Довженко в ответ на приветствие курсов переподготовки политкомсостава зачитывает рапорт наркому обороны Ворошилову по поводу создания фильма «Летчики».

А 27 февраля 1935 года на заседании Президиума ЦИК СССР при вручении Калининым ордена Ленина Александру Довженко Сталин бросает реплику: «За ним долг — «украинский Чапаев».

Как известно, за полтора месяца до этого в своем приветствии кинематографистам по случаю 15-летия советского кино Сталин поставил перед ними задачу — создание «новых фильмов, прославляющих, подобно «Чапаеву», величие исторических дел борьбы за власть рабочих и крестьян Советского Союза, мобилизующих на выполнение новых задач и напоминающих как о достижениях, так и о трудностях социалистической стройки»[10].

«Товарищ Сталин предложил мне просмотреть новый экземпляр «Чапаева»,— свидетельствовал «по горячим следам» Довженко.— Несомненно, он просматривал свой любимый фильм не в первый раз, но полноценность и теплота его эмоций, восприятия фильма казались неослабленными. Некоторые реплики он произносил вслух, и мне казалось, что он делал это для меня. Он как бы учил меня понимать фильм по-своему, как бы раскрывал передо мною процесс своего восприятия.

Из этого просмотра я вынес очень много ценного и дорогого для себя в творческом плане»[11].

О том, как Сталин непосредственно влиял на создание фильма «Щорс», Довженко рассказал в статье «Создадим украинского «Чапаева». По словам Довженко, Сталин отметил при очередной встрече: «Когда я говорил вам в прошлый раз о «Щорсе», я это сказал в плане совета. Я просто думал о том, что вы примерно будете делать на Украине. Но ни мои слова, ни газетные статьи ни к чему вас не обязывают. Вы — человек свободный. Хотите делать «Щорса» — делайте, но если у вас имеются иные планы — делайте другое. Не стесняйтесь. Я вызвал вас для того, чтобы вы это знали».

«Среди трудов огромной государственной важности,— писал далее Довженко,— товарищ Сталин нашел время вспомнить о художнике, проверить его душевное состояние, снять с него чувство хотя бы воображаемой несвободы и предоставить ему полную свободу выбора»[12].

Довженко сказал Сталину, что будет ставить именно «Щорса» и, как писали комментаторы в предвоенные годы, «Иосиф Виссарионович развил перед художником целый ряд ценнейших мыслей, которые не могли не превратиться в руководящие идеи будущего фильма»[13].

«С совершенной ясностью,— свидетельствовал Довженко,— он раскрыл мне различие между Щорсом и Чапаевым, разницу в обстановке, в которой сражались оба героя, и, следовательно, особенности творческих задач, стоящих при осуществлении фильма о Щорсе.

Фильм о Щорсе, по существу говоря, мне представляется как фильм о восставшем украинском народе, о его победоносной борьбе с украинской контрреволюцией и немецко-польскими оккупантами за свое социальное и национальное вызволение,— говорил товарищ Сталин,— показывая Щорса и его героев-соратников, нужно показать украинский народ, особенности его национального характера, его юмор, его прекрасные песни и танцы»[14].

В «Харьковском рабочем» Довженко рассказал о встрече со Сталиным. В ней приняли участие Калинин и секретари ЦК КП(б) Украины Косиор и Постышев. «Товарищ Сталин просто, тепло и задушевно говорил со мной про работу над фильмом о Щорсе. Он дал серию ценных и важных указаний... Особо Сталин указал на необходимость использовать в фильме богатый материал народных песен. Он сказал о народных песнях, записанных уже на граммофонные пластинки.

[10] «Правда», 1936, 11 января.
[11] «Известия», 1936, 5 ноября.
[12] «Литературная газета», 1935, 20 марта.
[13] «Ленин, Сталин, партия о кино». Сб. М.— Л., 1938, с. 39.
[14] «Литературная газета», 1935, 20 марта.

— Вы слушали эти пластинки? — спросил меня Сталин.

— Нет, не слушал, у меня нет патефона.

Через час после того, как я вернулся от Сталина, мне домой принесли патефон...»[15].

Фильм «Щорс» вышел на экраны в 1939 году, в 1941-м режиссер получил за него Сталинскую премию первой степени.

И еще один факт. На следующий день после публикации в газете «Красная звезда» рассказа Довженко «Ночь перед боем», 3 августа 1942 года в редакцию позвонил секретарь ЦК ВКП(б) и сказал: «Передайте Довженко благодарность Сталина за рассказ. Он сказал народу, армии то, что теперь крайне необходимо было сказать»[16].

В 1943 году Довженко завершает документальную ленту «Битва за нашу Советскую Украину». И в течение лета пишет киноповесть «Украина в огне».

Запись в дневнике от 28 июля 1943 года: «Читал сценарий Н[иките] С[ергеевичу] (Хрущеву.— *А. Л.*) до двух часов ночи в с. Померках. После чтения была довольно долгая и приятная беседа. Н[иките] С[ергеевичу] сценарий «Украина в огне» очень понравился, и он высказал мнение о необходимости напечатания его отдельной книгой. На русском и украинском языках. Пускай читают. Пускай знают, что не так все просто».

И следующая запись от 5 ноября 1943 года: «Позавчера был у Н. (Хрущева.— *А. Л.*). Он принял меня радушно и приветливо... Он благодарил и поздравлял меня по поводу «Битвы...», очень понравившейся Правительству и Политбюро»[17].

[...] Говорили об «Украине в огне». Я рассказал ему, что ее боятся печатать из-за того, что в ней есть критические места. Как блюстители партийного целомудрия, чистоплюи и перевыполнители заданий боятся, чтобы не взбаламутил я народ своими критическими высказываниями.

Он дал мне согласие на то, чтобы напечатать «Украину в огне» всю целиком и немедленно»[18].

Парадокс заключался в том, что Довженко при написании киноповести вполне мог в какой-то мере вдохновляться сталинскими идеями и указаниями, высказанными за восемь лет до этого. «Я имел счастье разговаривать с И. В. Сталиным о разных проблемах советского кино и особенно об украинской кинематографии,— писал он в 1935 году.— Товарищ Сталин указывал мне на необходимость использования в кино такого благодарного материала, как быт украинского народа, его фольклор, его песни, танцы, особенно прекрасный украинский юмор. Богатая событиями история революции и гражданской войны на Украине ждет еще своей разработки в искусстве. Сколько интереснейшего материала для создания большого и значительного произведения на этом материале, сколько героических фигур»[19].

В четвертом томе Собрания сочинений режиссера имеется «Краткая хронологическая канва жизни и творчества А. Довженко».

Год 1943-й завершается мажорным сообщением: «Ноябрь, 6. Занесение Довженко в книгу почета студии «Мосфильм». Награждение орденом Красного Знамени».

Год 1944-й начинается с минорной ноты: «Февраль, 28. Освобождение от должности художественного руководителя Киевской киностудии и назначение режиссером «Мосфильма».

Две следующие друг за другом даты. Как будто между этими датами ничего не произошло.

А на самом деле в эти месяцы — какой сгусток событий! Запись в дневнике Довженко от 26 ноября 1943 года. В этот день режиссер впервые узнал

[15] «Харьковский рабочий», 1935, 22 мая.

[16] «Полум'яне життя», с. 263.

[17] То есть Сталину понравилась «Битва за нашу Советскую Украину».

[18] «Правда», 1989, 11 сентября.

[19] «Литературная газета», 1935, 20 марта.

страшную весть — у Сталина вызвала сильный гнев киноповесть «Украина в огне».

«Сегодня я снова в Москве. Привез из Киева старенькую свою мать. Сегодня же узнал от Большакова и тяжкую новость: моя повесть «Украина в огне» не понравилась Сталину, и он запретил ее для печати и для постановки.

Что делать, еще не знаю. Тяжко на душе и тоскливо. И не потому тяжко, что пропало впустую больше года работы, и не потому, что возрадуются враги и мелкие чиновники испугаются меня и станут презирать. Мне тяжко от сознания, что «Украина в огне» — это правда. Прикрытая и запертая моя правда про народ и его беду.

Значит, никому, выходит, она не нужна, и ничто, видимо, не надобно, кроме панегирика»[20].

Запись в дневнике А. Довженко от 28 ноября 1943 года: «Запрещение «Украины в огне» сильно удручило меня. Хожу мрачный и места себе не нахожу. И все-таки думаю: пусть она запрещена. Бог с ними, она все равно написана. Слово произнесено. Я знаю хорошо, насколько пошатнется хорошее ко мне отношение сверху. Возможно, я еще и поплачусь как-то за это. Но я верю, что, несмотря ни на что, невзирая на гражданскую смерть, «Украина в огне» прочитана и будет на Украине именно из-за этого недозагублена не одна сотня людей. Я верю в это, и ничто не собьет меня с этой веры.

Я написал рассказ честно, как оно есть и как я вижу жизнь и страдания моего народа. Я знаю: меня будут обвинять в национализме, в христианизме и всепрощенчестве, будут судить за игнорирование классовой борьбы и ревизию в воспитании молодежи, которая сейчас героически сражается на всех грозных исторических фронтах,— но не это лежит в основе произведения, не в этом дело. А речь о сожалении — плохо, что сдали мы Гитлерюге проклятому свою Украину и освобождаем ее людей плохо. Мы, освободители, все до одного давно уже забыли, что мы немного виноваты перед освобожденными, а мы считаем их второсортными, нечистыми, виновными перед нами, дезертиро-окруженно-приспособленцами.

Мы славные воины, но у нас не хватило объективной человеческой доброты к этим людям. В этом рассказе я как-то полусознательно, то есть совершенно органично, заступился за народ свой, несущий тяжкие потери в войне. Кому же, как не мне, сказать слово в защиту, когда такая большая угроза нависла над несчастной моей землей. Украину знает лишь тот, кто был на ней, на ее пожарах сегодня, а не по газетам или салютам отсчитывает ее победы, втыкая бумажные флажки в мертвую географическую карту. Грустно мне»[21].

Александр Петрович как в воду глядел. Вот что сказал «Великий учитель» 31 января 1944 года на заседании Политбюро ЦК ВКП(б).

Тов. Довженко написал киноповесть под названием «Украина в огне»[22].

В этой киноповести, мягко выражаясь, ревизуется ленинизм, ревизуется политика нашей партии по основным, коренным вопросам. Киноповесть Довженко, содержащая грубейшие ошибки антиленинского характера,— это откровенный выпад против политики партии.

Что это действительно так, в этом может убедиться всякий, кто прочтет повесть Довженко «Украина в огне».

[20] «Огонек», 1987, № 43, с. 5.

[21] «Литературная газета», 1989, 15 февраля.

[22] Текст был подготовлен, но не включен в 15 том Собрания сочинений И. В. Сталина.

Довженко предпослал своей киноповести небольшое, но весьма показательное предисловие. В этом предисловии имеются такие строки:

«Если в силу остроты моих переживаний, сомнений или заблуждений сердца какие-либо суждения мои окажутся несвоевременными, или слишком горькими, или недостаточно уравновешенными другими суждениями, то это, возможно, так и есть».

Нетрудно видеть, с какой целью написано это предисловие. Как видно, Довженко прекрасно понимает, что в его киноповести с политической точки зрения далеко не все благополучно. Очевидно, что этой никчемной отговоркой он пытается застраховать себя на тот случай, если его ревизионистское, националистическое произведение будет разоблачено.

Прежде всего весьма странно то, что в киноповести Довженко «Украина в огне», которая должна была бы показать полное торжество ленинизма, под знаменем которого Красная Армия успешно освобождает ныне Украину от немецких захватчиков, нет ни одного слова о нашем учителе великом Ленине.

И это не случайно.

Не случайно это потому, что Довженко ревизует политику и критикует работу партии по разгрому классовых врагов советского народа. А как известно, эта работа была проведена партией в духе ленинизма, в полном согласии с бессмертным учением Ленина.

Герой киноповести Довженко Запорожец говорит партизанам, собирающимся судить его за работу старостой при немцах:

> «Попривыкали к классовой борьбе, как пьяницы к самогону! Ой, приведет она нас к погибели! Убивайте, прошу вас. Убивайте, ну! Доставьте радость полковнику Краузу. Соблюдайте чистоту линии!»
>
> «Стараемся перехитрить друг друга, да все железною метлою, да каленым железом, да выкорчевываем все один другого на смех и глум врагам. Лишь бы линия была чиста, хоть и земля пуста! Ну, потешьте немцев, перевыполняйте задачу нашего самогубства!
>
> — Бейте его, гада!
>
> — Помолчи, дурка! ...Я не знаю сегодня классовой борьбы и знать не хочу. Я знаю отечество! Народ гибнет! Я раб немецких рабочих и крестьян! — грозно закричал вдруг Запорожец.— И дочь моя рабыня! Стреляй, классовая чистеха! Ну, чего ж ты стал?»

Итак, Довженко выступает здесь против классовой борьбы, он пытается опорочить политику и всю практическую деятельность партии по ликвидации кулачества как класса. Довженко позволяет себе глумиться над такими священными для каждого коммуниста и подлинно советского человека понятиями, как классовая борьба против эксплуататоров и чистота линии партии.

Довженко невдомек та простая и очевидная для всех советских людей истина, что без ликвидации эксплуататорских классов в нашей стране наш народ, наша армия, наше государство не были бы столь могущественны, боеспособны и едины, каким оказались они в нынешней тяжелой войне против германских империалистов. Довженко не понимает того, что нынешняя Отечественная война есть также война классовая, ибо самые разбойнические и хищнические империалисты напали на нашу социалистическую страну с целью ее покорения, уничтожения советского строя, порабощения и истребления нашего народа. Именно это, а не какое-либо другое обстоятельство привело к тому, что остатки разбитых эксплуататорских классов, враждебных рабочим и крестьянам, в ходе войны оказались в одном лагере с нашим лютым врагом — немецкими захватчиками. Кому-кому, а Довженко должны быть известны факты выступлений петлюровцев и других украинских националистов на стороне немецких захватчиков против украинского и всего советского народа. Эти подлые изменники родины, предатели советского народа не отстают от гитлеровцев, убивая наших детей, женщин, стариков, разоряя наши города и села. Они целиком перешли на сторону немецких злодеев, стали палачами украинского народа и активно борются против советской власти, против нашей Красной Армии. Если бы Довженко задался целью написать правдивое произведение,— он должен был бы в своей киноповести заклеймить этих изменников. Но Довженко, видимо, не в ладах с правдой. Иначе как понять, что Довженко в своей киноповести не разоблачил этих презренных предателей украинского народа? Они отсутствуют в киноповести Довженко, как будто не существуют. У Довженко не хватило духа, не нашлось слов, чтобы пригвоздить их к позорному столбу.

Довженко осмеливается, далее, критиковать политику и практические мероприятия большевистской партии и советского правительства, направленные на подготовку советского народа, Красной Армии и нашего государства к нынешней войне.

В киноповести Довженко колхозник Куприян Хуторной, обращаясь к своим сыновьям-дезертирам, говорит:

«— Царя защищал, не бежал! Кому ты присягал? — обернулся он к Павлу.
— Теперь бога нет! — крикнул один дезертир.
— Брешете, есть! Отечество!
— Так про это же разговор не был. Обучали классам. Опять же все побежали,— оправдывался Павло.
— Не пущу! Я царя защищал, не отступал, а вы свою власть отстоять не можете.
— Броня тонка, тато!»

«Броня тонка» — это выражение повторяется в киноповести Довженко несколько раз. Оно — это выражение — придумано Довженко для того, чтобы сказать: «Советское государство не подготовилось к войне, и советский народ оказался безоружным».

Довженко не понимает той простой и очевидной истины, что немецкие империалисты, поставившие своей целью захватить чужие земли и поработить другие народы,— исподволь, задолго до войны, всесторонне подготовляли свое хозяйство и армию к захватнической войне, перевели всю свою промышленность на военные рельсы за несколько лет до начала войны. Наше социалистическое государство не готовилось и не могло готовиться к захвату чужих земель, к покорению других народов, не готовилось и не могло готовиться к захватнической войне. Надо же уметь видеть эту разницу,и при честном отношении к делу ее нетрудно увидеть.

Однако советское государство вовсе не оказалось безоружным перед неожиданным и вероломным нападением гитлеровской Германии. Это объясняется тем, что и здесь мы следовали заветам Ленина, который предупреждал нашу партию, наш народ, что рано или поздно империалистические государства нападут на нашу социалистическую страну и что поэтому мы должны быть готовы к серьезной войне за сохранение свободы и независимости нашего отечества. И мы к такой оборонительной войне готовились. Понятно, что, готовясь к этой оборонительной войне, мы не могли подготовиться к ней так и в такой мере, как и в какой мере подготовилась к ней гитлеровская Германия, строившая свою армию и промышленность в расчете на завоевание всех европейских, да и не только европейских, государств. Развивая вооруженные силы нашего государства и народное хозяйство, наша партия, советское правительство были настолько дальновидными, что сумели подготовить советское государство, советских людей к тому, чтобы в первый период войны выдержать один на один всю силу ударов военной машины германского империализма, остановить наступление многомиллионной, хорошо вооруженной захватнической армии врага, а затем, мобилизовав силы народа и перестроив хозяйство на военный лад, успешно бить оккупантов и гнать их с нашей земли.

Уроки Отечественной войны, которая идет уже более двух с половиной лет, говорят о том, что из всех народов, не ставящих себе захватнических целей, наша страна, наш народ оказались наиболее подготовленными к войне против германского империализма даже по сравнению с такими мощными государствами, как Англия и Соединенные Штаты Америки. Такова правда. Если бы Довженко ставил своей целью писать правдивое произведение, он должен был бы об этом сказать в своей киноповести. Но Довженко, оказывается, не в ладах с правдой.

Ленин, далее, предупреждал нас, что Советская республика должна быть готова к тому, что на нее нападет блок империалистических государств. Ленин как вождь и учитель партии, как мудрый человек нашего народа и знаток законов развития общества и взаимоотношений государств готовил партию и страну к наиболее худшему и тяжелому варианту будущих отношений нашего государства с другими странами во время войны.

В результате сложившихся исторических обстоятельств и, разумеется, прежде всего в результате правильной политики партии и правительства нам удалось вовремя сорвать намечавшийся военный блок империалистических государств, направленный против СССР, нейтрализовать в нынешней войне Японию, Турцию, Болгарию, а такие государства, как Англия и Соединенные Штаты Америки, оказались не во враждебном нам лагере, как это могло случиться, а выступают ныне вместе с нами в военном союзе против германского империализма. Известно, что германский империализм — самый разбойничий, коварный, террористический, худший вид империализма. Капиталисты Англии и Соединенных Штатов Америки увидели в разбойничьем грабительском характере германского империализма явную и большую опасность для своих стран. Это обстоятельство пра-

вильно учла наша партия и своей умелой внешней политикой обеспечила создание мощного антигитлеровского блока государств. Англия и США стали в один лагерь с нами против немцев. Таким образом, ленинская политика нашей партии и здесь восторжествовала.

Если бы Довженко захотел написать правду, он должен был бы написать и об этом. Но правда, к сожалению, не является особенностью творчества Довженко. Поэтому он предпочитает скрыть эту правду, более того,— он предпочитает критиковать политику нашей партии и нашего правительства.

В своей киноповести Довженко критикует политику партии в области колхозного строительства. Он изображает дело так, будто бы колхозный строй убил в людях человеческое достоинство и чувство национальной гордости, ослабил силу и стойкость советского народа. В киноповести Довженко колхозница Христя, ставшая наложницей итальянского офицера, говорит перед партизанским судом:

> «Я знаю, что мне не выйти отсюда живой. Что-то мне здесь,— она прижала руку к сердцу,— говорит, что пришла моя смерть, что совершила я что-то запретное, злое и незаконное, что нет у меня ни этой, что вы говорили, национальной гордости, ни чести, ни достоинства. Так скажите мне хоть перед смертью, почему этого нет у меня? А где же оно, людоньки! Род же наш честный... Почему я выросла негордая, недостойная и негодная. Почему в нашем районе до войны вы измеряли девичью нашу добродетель главным образом на трудодни и на центнеры? Националистка я? Какая?»

Здесь Довженко отрицает ту простую и очевидную истину, что колхозный строй укрепил советское государство как экономически, так и морально-политически, что без колхозов мы не могли бы успешно вести войну. Представьте себе, что у нас в деревне сохранился кулак, а колхозы отсутствуют. Каждому понятно, что хлеб и сельскохозяйственное сырье для промышленности в значительной мере находились бы у кулака. Он диктовал бы нам любые спекулятивные цены на продукты и сырье и оставил бы армию и рабочие центры без хлеба, без продовольствия. Кулак постарался бы задушить народ голодом и ударил бы советскую власть в спину. И если всего этого не случилось, то только потому, что кулаков, к которым, видимо, Довженко испытывает такое сильное тяготение, мы ликвидировали как класс и успешно построили колхозы.

Довженко не понимает и не хочет понять, что только колхозы по-настоящему раскрепостили советскую женщину. Советская женщина почувствовала себя настоящей хозяйкой, свободным, полноправным гражданином социалистического государства только благодаря колхозам. Трудодень, над которым измывается Довженко, позволил женщине стать настоящим человеком. Благодаря трудодню колхозница перестала быть экономически зависимой от семьи, от мужа. Зарабатывая большое количество трудодней, колхозница стала экономически самостоятельным человеком. Это и есть настоящая эмансипация женщины, а не болтовня об эмансипации, которой столь усердно занимались и занимаются буржуазные политики.

Далее, националистическая пелена настолько застлала сознание Довженко, что он перестал видеть ту для всех очевидную огромную воспитательную работу, которую проделала наша партия в народе по развитию его политического самосознания и повышению его культуры. Только человек, рассматривающий с предвзятых, антиленинских позиций великую созидательную, прогрессивную работу нашей партии и нашего государства, может не заметить того огромного роста сплоченности, политической активности, сознания и культурности советского народа, который стал возможным на почве наших общих успехов.

Довженко пишет:

> «Привыкшие к типичной безответственности, не ведающие торжественности запрета и призыва, вялые натуры их не поднялись к высотам понимания хода истории, призывающей их к гигантскому бою, к необычайному. И никто не стал им в пример — ни славные прадеды истории их, великие воины, ибо не знали они истории,— ни близкие, родные герои революции, ибо не умели чтить их память в селе. Среди первых ударов судьбы потеряли они присягу свою, так как слово «священная» не говорило им почти ничего. Они были духовно безоружными, наивными и близорукими».

Словами врага, немецкого офицера Довженко так оценивает советский народ:

> «У этого народа есть ничем и никогда не прикрытая ахиллесова пята. Эти люди абсолютно лишены умения прощать друг другу разногласия даже во имя интересов общих, высоких. У них нет государственного инстинкта... Ты знаешь, они не изучают историю. Удивительно. Они уже двадцать пять лет живут негативными лозунгами отрицания бога, собственности, семьи, дружбы! У них от слова нация осталось только прилагательное.

У них нет вечных истин. Поэтому среди них так много изменников... Вот ключ к ларцу, где спрятана их гибель. Нам незачем уничтожать их всех. Ты знаешь, если мы с тобой будем умны, они сами уничтожат друг друга».

А затем Довженко немало потрудился в своей киноповести, чтобы доказать и подтвердить правильность этой оценки.

Как мог Довженко докатиться до такой чудовищной клеветы на советский народ? Критикуя работу нашей партии и правительства по воспитанию народа, Довженко не останавливается перед извращением истории Украины с целью оклеветать национальную политику советской власти.

В киноповести Довженко украинские крестьяне, запряженные немцами в ярмо, говорят между собой:

«— Да, когда-то в истории, говорят, тоже запрягали нашего брата не раз.

— Кто?

— Богдан Хмельницкий!

— О, большой злодюга был! В музее в Чернигове сабля его висела перед войной. Там надпись большая написана: «Сабля известного палача украинского народа Богдана Хмельницкого, который, Богдан, придушил народную революцию в тысяча шестьсот каком-то там году». Там сабля под стеклом, а двенадцать его портретов в подвале заперты. Никому не показывали. Говорили, что портреты те туман наводят на людей! О!»

Герой киноповести Запорожец говорит:

«Плохие мы были историки? Прощать не умели друг другу? Национальная гордость не блистала в наших книгах классовой борьбы?»

Стоит ли говорить о том, что все это есть наглая издевка над правдой. Для всех очевидно, что именно советская власть и большевистская партия свято хранят исторические традиции и богатое культурное наследство украинского народа и всех народов СССР и высоко подняли их национальное самосознание.

Клевещет Довженко и на наш партийный, советский актив и командные кадры Красной Армии, изображая их карьеристами, шкурниками и тупыми людьми, оторванными от народа.

Довженко пишет о наших кадрах:

«Много среди них было и никчемных людей, лишенных понимания народной трагедии. Недоразвитость обычных человеческих отношений, скука формализма, ведомственное безразличие или просто отсутствие человеческого воображения и тупой эгоизм проносили их мимо раненых на государственных резиновых колесах.

— Товарищи, пожалейте!..— просили раненые.

— Стой, застрелю! — кричал раненый Роман Запорожец.— Стой!

— Ах, что ж оно делается? Скажи мне, почему мы такие поганые? — плакался раненый юноша с перебитой ногой.— Товарищ командир, программа какая! Самая высшая в мире. А мы вот какие, гляньте! Подвезите раненых, растуды вашу мать, нехай! — заплакал.

Пролетали машины, как осенний лист».

О командных кадрах Красной Армии:

«— У нас, тату генерал пропал! Застрелился, бодай его, сыра-земля не приняла!

Растерялись мы.

— Идите к полковнику!

— Не знаем, где он. Черт бы его забрал нехай!

— Идите догоняйте.

— Мосты, тату, взорваны. Плавать не умеем».

О советских работниках:

«Он был большим любителем разных секретных бумаг, секретных дел, секретных инструкций, постановлений, решений. Это возвышало его в глазах граждан города и придавало ему долгие годы особую респектабельность. Он засекретил ими свою провинциальную глупость и глубокое равнодушие к человеку. Он был лишен воображения, как и всякий человек с сонным, вялым сердцем. Он привык к своему посту. Ему ни разу не приходило в голову, что, по сути говоря, единственное, что он засекречивал, это была засекреченная таким образом его собственная глупость».

«У него не было любви к людям. Он любил себя и инструкции».

Довженко говорит, что после освобождения захваченной немцами советской земли у нас

«...не будет уже, верно, ни учителей, ни техников, ни агрономов. Вытолчет война. Одни только следователи да судьи и останутся. Да здоровые, как медведи, да напрактикованные вернутся!»

Довженко не видит и не хочет видеть той очевидной и простой истины, что наши

партийные, советские и военные кадры — плоть от плоти, кровь от крови советского народа, что они стоят в первых рядах борцов против фашистских захватчиков, самоотверженно, героически борются в рядах Красной Армии и в партизанских отрядах. Довженко и здесь не в ладах с правдой. А правда состоит в том, что советский народ доверяет нашим офицерам и генералам, партийным и советским работникам и любит их, ибо они его лучшие люди. В этом, между прочим, один из важных источников силы и незыблемости нашего советского строя.

Довженко в своей киноповести выступает против военной политики советского правительства, клевещет на наши кадры, критикует основы советского строя и колхозы — он критикует также основные положения ленинской теории.

Довженко пишет:

> «Всех же учили, чтоб тихие были да смирные... Все добивались трусости. Не бейся, не возражай! Одно было оружие — писание доносов друг на друга, трясця его матери нехай! Да ни бога тебе, ни черта — все течет, все меняется. Вот и потекли. А судьи впереди».

Откуда Довженко набрался такой смелости и нахальства, а может быть, и того, и другого, чтобы говорить подобные вещи? Довженко должен шапку снимать в знак уважения, когда речь идет о ленинизме, о теории нашей партии, а он, как кулацкий подголосок и откровенный националист, позволяет себе делать выпады против нашего мировоззрения, ревизовать его.

Довженко в своей киноповести клевещет на украинский народ. В самом деле, с давних пор известно, и об этом, между прочим, говорит вся русская и украинская литература, насколько чист, поэтичен и благороден характер украинской девушки. А как изобразил Довженко украинскую девушку?

Украинская девушка Олеся обращается с такими словами к встреченному ею на дороге незнакомому танкисту:

> «— Слушай,— сказала Олеся,— переночуй со мной. Уже наступает ночь. Если можно, слышишь?
>
> Она поставила ведро и подошла к нему.
>
> — Я дивчина. Я знаю, придут немцы завтра или послезавтра, замучат меня, надругаются надо мной. Я так боюсь этого. Прошу тебя... пусть будешь ты... Переночуй со мной...»

Где Довженко видел на Украине таких девушек? Разве неясно, что это оголтелая клевета на украинский народ, на украинских женщин.

Нетерпимой и неприемлемой для советских людей является откровенно националистическая идеология, явно выраженная в киноповести Довженко.

Так, Довженко пишет:

> «Помните, на каких бы фронтах мы сегодня ни бились, куда бы ни послал нас Сталин — на север, на юг, на запад, на все четыре стороны света,— мы бьемся за Украину! Вот она дымится перед нами в пожарах, наша мученица, родная земля!»
>
> «Мы бьемся за то, чему нет цены в мире,— за Украину!
>
> — За Украину! — тихо вздохнули бойцы.
>
> — За Украину! — за честный украинский народ! За единственный сорокамиллионный народ, не нашедший себе в столетиях Европы человеческой жизни на своей земле. За народ растерзанный, расщепленный! — Кравчина на мгновенье умолк и словно не сказал дальше, а подумал вслух:
>
> — Скажите, можем ли мы, сыны украинского народа, не презирать Европу за все эти столетия?»

Ясно, насколько несостоятельны и неправильны такого рода взгляды. Если бы Довженко хотел сказать правду, он должен был бы сказать: куда ни пошлет вас Советское правительство — на север, на юг, на запад, на восток — помните, что вы бьетесь и отстаиваете вместе со всеми братскими советскими народами, в содружестве с ними наш Советский Союз, нашу общую Родину, ибо отстоять Союз Советских Социалистических Республик значит отстоять и защитить и Советскую Украину. Украина, как самостоятельное государство, сохранится, окрепнет и будет расцветать только при наличии Советского Союза в целом.

Довженко не в ладах с правдой, поэтому он все поставил с ног на голову. Однако свет клином не сошелся,— то, чего не понимает Довженко, прекрасно понимают трудящиеся Украины. Украинцы героически бьются с врагом на всех участках нашего большого фронта. Они хорошо борются с врагом, и они понимают, что бороться за Советский Союз означает бороться за их родную Украину. Они понимают то, чего не понял Довженко,

а именно: все народы Советского Союза борются за Украину. В ходе этой борьбы те области Украины, которые были захвачены врагом в первый период войны, теперь освобождены. Это оказалось возможным благодаря боевому содружеству русских и украинцев, грузин и белорусов, армян и азербайджанцев, казахов и молдаван, туркмен и узбеков,— всех народов Советского Союза.

Если судить о войне по киноповести Довженко, то в Отечественной войне не участвуют представители всех народов СССР, в ней участвуют только украинцы. Значит, и здесь Довженко опять не в ладах с правдой. Его киноповесть является антисоветской, ярким проявлением национализма, узкой национальной ограниченности.

Киноповесть Довженко «Украина в огне» является платформой узкого, ограниченного украинского национализма, враждебного ленинизму, враждебного политике нашей партии и интересам украинского и всего советского народа.

Довженко пытается со своих националистических позиций критиковать и поучать нашу партию. Но откуда у Довженко такие претензии? Что он имеет за душой, чтобы выступать против политики нашей партии, против ленинизма, против интересов всего советского народа? С ним не согласимся мы, не согласится с ним и украинский народ. Стоило бы только напечатать киноповесть Довженко и дать прочесть народу, чтобы все советские люди отвернулись от него, разделали бы Довженко так, что от него осталось бы одно мокрое место. И это потому, что националистическая идеология Довженко рассчитана на ослабление наших сил, на разоружение советских людей, а ленинизм, то есть идеология большевиков, которую позволяет себе критиковать Довженко, рассчитана на дальнейшее упрочение наших позиций в борьбе с врагом, на нашу победу над злейшим врагом всех народов Советского Союза — немецкими империалистами.

Это был страшный удар. Довженко вынес его с достоинством. Не поспешил признать ошибки, не стал угодливо исправлять сценарий. «Отец народов» не услышал от режиссера ни объяснений, ни извинений, ни мольбу о пощаде. Вскоре Александр Петрович начал работать над «Повестью пламенных лет», куда включил многие куски из «Украины в огне». А 21 февраля 1944 года записал в дневнике: «Сегодня меня исключили из Всеславянского Комитета. Завтра, очевидно, исключат и из Комитета по Сталинским премиям и снимут с [должности] художественного руководителя (Киевской киностудии.— *А. Л.*). Таким образом, все успокоения моих друзей оказались тщетными. Оргвыводы начинают действовать, петля вокруг шеи затягивается.

Единственное, что меня успокаивает,— моя чистая совесть. Не буржуазный я и не националист. И ничего, кроме добра, счастья и победы, не желал я и русскому народу, и партии, и Сталину. И братство народов считал и считаю своим идеалом. Любовь же к своему народу и страдание его страданиями не может унизить моих взглядов».

В наши дни, читая дневники Александра Довженко, поражаешься: как мог человек такого масштаба (как, впрочем, и многие другие, пострадавшие в годы культа Сталина — например, Генеральный конструктор Сергей Павлович Королев) так искренне почитать палача и тирана, так горевать по поводу его смерти.

Психологию возгорания любви к «вождю-тирану» в условиях тоталитарного режима ярко изобразил Джордж Оруэлл («1984»). Александру Довженко, как, вероятно, и Михаилу Булгакову, в те годы всесильный вождь казался единственным человеком, который мог стать защитой от своры бесталанных начальствующих временщиков и проходимцев. Прозрение пришло к Довженко уже после смерти Сталина. В 1955 году Довженко мрачно признается своему вгиковскому ученику: «Я эти сапоги лизал»[23].

2 февраля 1954 года, ознакомившись с обвинительным заключением суда над еще недавно всесильным главой

[23] «Советский экран», 1989, № 17, с. 14.

карательной системы, Александр Довженко записал в дневнике относительно Сталина и Берия: «Правая рука великого на протяжении почти двух десятков лет была рукой мелкого мерзавца, садиста и хама. Вот трагедия! Вот что заводится за высокими непроветриваемыми стенами. Тысячи агентов-дармоедов, расставленных на улицах и везде, где надо и не надо, в течение двадцати лет охраняли предателя Родины, партии... Что это? Кому же теперь клясться в верности?

Уже голова седа. И в сердце не утихает боль. Болит мое сердце, болит. Треть столетия клянусь... кому? Будьте вы прокляты, предатели, жестокие авантюристы»[24].

Публикация и вступительная статья Анатолия Латышева

[24] «Искусство кино», 1989, № 9, с. 55.

«[...] Дела с госаппаратом у нас до такой степени печальны, чтобы не сказать отвратительны, что мы должны сначала подумать вплотную, каким образом бороться с недостатками его, памятуя, что эти недостатки коренятся в прошлом, которое хотя перевернуто, но не изжито, не отошло в стадию ушедшей уже в далекое прошлое культуры. Именно о культуре ставлю я здесь вопрос, потому что в этих делах достигнутым надо считать только то, что вошло в культуру, в быт, в привычки. А у нас, можно сказать, хорошее в социальном устройстве до последней степени не продумано, не понято, не прочувствовано, схвачено наспех, не проверено, не испытано, не подтверждено опытом, не закреплено и т. д. Иначе и не могло быть, конечно, в революционную эпоху и при такой головокружительной быстроте развития, которая привела нас в пять лет от царизма к советскому строю.

Надо вовремя взяться за ум. Надо проникнуться спасительным недоверием к скоропалительно быстрому движению вперед, ко всякому хвастовству и т. д., надо задуматься над проверкой тех шагов вперед, которые мы ежечасно провозглашаем, ежеминутно делаем и потом ежесекундно доказываем их непрочность, несолидность и непонятость. Вреднее всего здесь было бы спешить. Вреднее всего было бы полагаться на то, что мы хоть что-нибудь знаем, или на то, что у нас есть сколько-нибудь значительное количество элементов для построения действительно нового аппарата, действительно заслуживающего названия социалистического, советского и т. п.

Нет, такого аппарата и даже элементов его у нас до смешного мало, и мы должны помнить, что для создания его не надо жалеть времени и надо затратить много, много, много лет. [...]»

В. И. Ленин. «Лучше меньше, да лучше».
2 марта 1923 года

Ю. Аксель
при участии Б. Рунина

История моего одиночества

И здесь, и там

Быть может, когда-нибудь я подробно и связно расскажу обо всех своих злоключениях после нашего отъезда из Советского Союза и тогда назову эту часть своего жизнеописания просто — «Здесь». Но пока... Прошло уже почти десять лет, а я еще ни разу не ощущала себя полностью «здесь». Видно, слишком поздно сменила я среду обитания и вполне вероятно, что теперь уже так и не придет ко мне вожделенное чувство органической принадлежности к этой стране. Домашней привязанности к ней. Погруженности в нее. Слиянности с ней. Я все-таки постоянно ощущаю себя «и здесь, и там». И окончательно стряхнуть с себя это «там» мне никак не удается. Эти две стороны моего человеческого опыта постоянно перемежаются во мне, спорят между собой за преобладание, даже враждуют.

Отсюда и фрагментарность моих последующих записей.

Мы покинули Советский Союз в начале 1979 года, и уже в пути семья наша стала разваливаться. Что, кстати сказать, в среде советской эмиграции носит едва ли не повальный характер. Похоже, что для нас смена страны проживания сопряжена с такой нервной встряской, что даже устоявшиеся внутрисемейные связи не выдерживают.

Ребенок еще из Рима, пока мы ожидали там визы на въезд в Соединенные Штаты, подался на две недели в Израиль с экскурсией, благо она была для молодых евреев бесплатной. Теперь-то я понимаю, что он уже тогда готов был обосноваться там, но возникло чисто формальное препятствие — до совершеннолетия без родителей его Израиль не принял. Но наверняка он уже в тот раз все продумал.

Что касается Володи, то он, попав в Америку, уже с первых дней стал тосковать по оставленным в Москве друзьям и особенно по любимой женщине. И прямо объявил мне, что через полгода, когда Вадик получит свои московские бумаги и будет зачислен в университет, мы расстанемся. Но вообще дела у Володи складывались неплохо. Дурные предчувствия моей свекрови не оправдались — ее сын вовсе не стал за океаном безработным. Его сразу пригласили в одну из лабораторий Колумбийского университета, что, кстати, дало мне и Вадику право брать там уроки английского. Вадик также собирался учиться на программиста.

Распад нашей семьи становится все очевиднее. У меня такое чувство, будто мы трое стремительно отдаляемся друг от друга. Моя жизнь в Америке начинается явно не лучшим образом. Тем не менее, мне с каждым днем все больше и больше тут нравится. Мне все интерес-

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1990, № 3.

но. Я уже побывала в Музее современного искусства. Рада, что видела «Гернику», которую скоро отвезут в Испанию, а заодно и Шагала. Что касается Малевича и Кандинского, о которых раньше не имела понятия, то их вовсе не приняла.

Присматриваюсь к тому, как тут одеваются, как питаются, как развлекаются. Мне все кажется, что в Штатах носят какие-то «другие» вещи. Поражает дешевизна фруктов и их обязательность в ежедневном рационе. Очень подкупает всеобщее дружелюбие, участливость, приветливость. При этом американцы не лезут тебе в душу, не учат жить, не обременяют советами, пока не попросишь. Но если ты нуждаешься в помощи, помогут обязательно. Замечательное свойство!

Вроде бы самая нахальная в этом огромном городе — это я. Ну и, конечно, мои соотечественники, которых с каждым днем становится все больше и больше: русская речь слышна повсюду. Даже по радио в воскресенье передают двухчасовую русскую программу. Да и вообще Нью-Йорк — город иммигрантов, американцы здесь в меньшинстве, и плохой английский никого не смущает.

Языком занимаюсь усердно. Группа состоит в основном из японцев, понять которых я почти не в силах, да и имена их мне не удается запомнить. Стараюсь выполнять все задания. Даже побывала для практики в двух американских семьях, что предусматривается программой моих курсов. Одна — семья учителя. Чудесный домик, трое детей, собака, кошка. Достаток скудный, машина старая. Но — уют, радушие, согласие во всем.

Наверно, я проявила бестактность, спросив напрямик:

— Зачем вы приглашаете к себе иностранных студентов? Ведь мы причиняем вам столько хлопот.

Сказать по правде, мне тут все было заранее ясно — им за это платят. Но ответ опроверг мои предположения:

— Просто мы хотим, чтобы наши дети сызмальства привыкали к разным людям...

И в семье протестантского священника, где мне тоже надлежало побывать, я столкнулась с подобной же «этнической любознательностью». В этом доме, как раз когда я туда пришла, подписывали какое-то воззвание в защиту граждан Восточной Европы от произвола властей, не приминув, впрочем, осведомиться у меня, имеет ли такая акция какой-нибудь реальный смысл.

— Наверно...— не слишком определенно ответила я и сделала вид, что заинтересовалась стоящей на полке книгой Солженицына. Здесь его, несомненно, и читали, и чтили.

С моим сыном происходит нечто немыслимое. Курсам программистов и Колумбийскому университету он предпочел какую-то иешиву, где, правда, помимо знания иврита и религиозных дисциплин, как говорят, можно получить неплохое общее образование. Но все же зачем ему это?! Ведь в Москве он был студентом-химиком, и я в мечтах уже видела его не только хорошим специалистом, но и коллегой. А тут на тебе: ударился в религию!

Меня утешали, говорили, что я зря огорчаюсь — по здешним меркам такое увлечение только приветствуется родителями: по крайней мере чадо уже вряд ли пристрастится к виски, или к наркотикам, или к разврату. Но меня подобные доводы слабо утешают. Ведь Вадик неплохо всегда учился и, кажется, еще в школе обнаружил склонность к точным наукам. Кстати, наш школьный аттестат в Штатах ценится не ниже здешнего и дает возможность поступить в вуз без экзаменов при условии удовлетворительного владения английским. А Вадик его-то как раз и забросил. И все мои расчеты разом рухнули.

Вчера по телевидению выступал Савелий Крамаров, рассказывал о фильме, в котором только что снялся. И я снова подивилась, почему он пользуется тут таким успехом. Впрочем, говорят, он нравится преимущественно пуэрториканцам.

Теперь, оглядываясь на прошлое, я могу твердо сказать, что мы там, в Союзе, придавали слишком большое значение искусству, особенно литературе. Слишком много места она занимала там в нашей жизни. Здесь все выглядит совсем по-иному. Во-первых, людям не до литературы. А во-вторых, телевидение заслонило ее напрочь. Оно показывает все — от купающегося президента до ночлега какого-нибудь бездомного бродяги. Вчера на моем экране какие-то супружеские пары — отнюдь не молодые — оживленно обсуждали такие интимные подробности своей сексуальной жизни, о которых я бы ни за что не заговорила даже с закадычной подругой.

Юлия Аксель с матерью и отчимом. Таллинн, 1978.

Теперь я понимаю, что там, в Союзе, мы находились в плену многочисленных и необычайно стойких мифов об этой стране. Например, считается, что американцы живут без всяких документов и что водительские права заменяют им все на свете — и удостоверение личности, и все прочее. На деле оказалось совсем не так. Документов американцу требуется столько, что сразу все не перечислишь. И анкеты, на каждом шагу анкеты.

Считается также, что любой приехавший в Штаты так или иначе скоро начинает болтать по-английски, что это получается как-то само собой. Вот уж неправда! Мне, например, разговаривать и некогда и не с кем. Вот почему я вступила в нью-йоркское общество иммигрантов. Там со мной будут точить лясы по воскресеньям преподаватели-добровольцы. Там же продаются дешевые билеты в дешевые театры — посещение спектаклей весьма рекомендуется всем изучающим языки.

Как-то в перерыве между занятиями я обнаружила в университетском холле на стене плакатик, на котором под красной звездой были изображены Ленин и кто-то еще, кого я приняла сначала за Калинина. Но это оказался не Калинин. Плакатик извещал о том, что в Нью-Йоркском университете такого-то числа будет отмечаться столетие со дня рождения Троцкого. И, конечно, я отправилась на это мероприятие, хотя сразу почувствовала себя там «внучкой лейтенанта Шмидта».

Дело в том, что к тому времени, а это было примерно месяцев через пять после нашего приезда, я еще не располагала отцовыми письмами к моей матери, которые только и могли удостоверить мою причастность к этой фамилии. Московские друзья переслали мне их несколько позже, причем просто по почте. Конечно, не все сразу, а по одному и с большими интервалами. И из разных пригородных почтовых отделений. Представьте, почти все дошли. Но тогда писем

у меня на руках еще не было, да к тому же я в ту пóру едва понимала быструю английскую речь и была для окружающих, как та Нинка из детского приемника.

Меня немало удивила вся атмосфера митинга. Начать с того, что он пришелся на начало иранского кризиса, а потому в зале красовалось оставшееся от предыдущего мероприятия большое зеленое полотнище, по которому черными буквами было написано: «Да здравствует революция в Иране!» Аудитория состояла сплошь из молодежи, бурно реагировавшей на все выступления, о смысле которых я лишь смутно догадывалась. Затем показали документальный фильм о России. На экране промелькнули царь в окружении семьи, заседание кабинета министров, Лев Толстой, несколько хроникальных эпизодов времен революции и гражданской войны, Ленин, Троцкий, Сталин, похороны Ленина, отъезд Троцкого из Советской России...

По окончании я все-таки подошла к устроителям митинга и представилась, не слишком надеясь, что мне поверят. Но меня сразу «признали» и тут же познакомили с Гарольдом Робинсоном, бывшим телохранителем Троцкого. Должна признаться, что не только тогда, но и долгое время потом я пребывала в убеждении, что Гарольд не охранял Троцкого, а был у него садовником, ибо по-английски эти два слова очень схожи. Тем не менее мы с Гарольдом сразу и надолго подружились, чему способствовало, помимо всего прочего, и наше соседство — я тоже вскоре поселилась в Бруклине.

Там же, в Бруклине, я еще раньше довольно быстро подыскала себе работу и обрела материальную независимость от Володи. Это была допотопная лакокрасочная фабрика, пущенная чуть ли не в середине прошлого века. С тех пор она не только не модернизировалась, но, кажется, и не ремонтировалась. Во всяком случае, впечатление было такое, будто ее даже и не убирали все это время. Я ненавидела это место и все же была счастлива, что сразу нашла работу, да еще по прямой своей специальности. Это с моим-то знанием языка!

Из частого общения с Гарольдом я уяснила, что он остался убежденным приверженцем идей Троцкого и все еще верил в скорое наступление мировой революции. И хотя он был моим лучшим другом, за революционные призывы я готова была его убить. Он вполне серьезно советовал мне штудировать Маркса и Энгельса, а я кричала ему, что это чтение еще в институте мне обрыдло и что хватит с меня такой свободы, которая вся из осознанной необходимости, и пусть он лучше скажет, куда нам всем драпать, если мировая революция действительно станет в порядок дня.

А Ребенок мой тем временем все-таки подался в Израиль. Пока — на год. Бросил все и уехал. И мне его невыразимо жаль, ибо хотя Вадик и будет жить в государстве, которое сам выбрал и которое рвется защищать, но ведь он будет там безгранично одинок. Впрочем, как и я здесь, в этой замечательной стране, которую мне бы так хотелось называть своей, считать своей, чувствовать своей.

Одиноким оказался тут и мой бывший муж. Сначала все складывалось для него благоприятно. Мы развелись, и он стал с нетерпением ждать свою любимую, которая, как они условились еще в Москве, должна была последовать за ним сюда. И вот она здесь. Они вместе. И что же? Как ни странно, они быстро расстались. Видно, в Америке даже исполнение желаний влечет за собой для чужестранцев иные следствия. Правда, во многом Володины мечты здесь исполнились. Он имеет теперь не только свой письменный стол, но и свой токарный станок. Он любит свою работу и ходит на работу пешком — от его квартиры до института рукой подать, даже не нужна машина. Другое дело, что именно поэтому его уже два раза грабили по дороге со службы.

В детстве я мечтала стать балериной и даже пыталась поступить в школу при Театре имени Станиславского и Немировича-Данченко. Меня не приняли. Нет, вовсе не потому, что я еврейка, а потому что у меня короткие ноги, низкий зад, полное отсутствие слуха, склонность к полноте и к тому же прекрасный аппетит.

Здесь, в Америке, погибая от одиночества, я стала ходить на танцевальные вечера. Каждый раз начиналось с того, что я входила в зал и довольно скоро какой-нибудь кавалер приглашал меня на танец. Какое-то время он меня вел, затем поспешно отводил в сторонку, благодарил и уже больше не подходил ко мне. Однажды партнер оставил меня прямо посреди зала, только и сказав:

— Вы бы сначала хоть поучились, а уж потом...

И я решила последовать его совету.

Заплатив сразу за два цикла, я бодро явилась на первый урок, и тут только выяснила, что это школа бальных танцев. То есть таких, какие мы с отвращением разучивали в школе, не имея права переступить через строгий запрет на фокстрот, танго и другие западные танцы. И еще я выяснила, что сюда, как правило, поступают люди немолодые, но сговорившись парами, то есть каждый заведомо знает своего партнера или партнершу. Особенно меня поразила одна пара — у него вместо правой руки торчал из рукава стальной стержень с крюком на конце, а она, вальсируя, нежно держала его за этот крюк.

Поскольку у меня не оказалось партнера, мне предстояло танцевать в перерыве с самим учителем. И вот пришла моя пора. Раздались звуки вальса. Учитель обхватил рукой мою талию,— «раз, два, три...» — и мы столкнулись лбами. Музыка умолкла, присутствующие рассмеялись. Когда воцарилась тишина и снова зазвучала мелодия вальса, учитель крепко обнял меня — «раз, два, три...» — и сбил с моего носа очки. Опять раздался смех. Еще одна попытка — «раз, два, три...» — я прыгнула вправо, учитель — влево...

Присутствующие веселились вовсю.

Опять — «раз, два, три...» — и я почему-то уронила учителя на пол. Седой, стройный, красивый, он досадливо поднялся, отряхиваясь, красный, как рак. Хохот не умолкал долго.

Наконец снова заиграла музыка. В этот момент от группы учеников отделилась какая-то женщина, она быстро приблизилась к нам, решительно отодвинула рукой учителя, обняла меня и, громко ведя счет — «раз, два, три... даме в танце положено отступать назад... раз, два, три... шаг назад... раз, два, три... шаг назад...»,— повела меня по кругу. «Раз, два, три... шаг назад...» Ура!.. У меня стало получаться. Вот в чем дело, оказывается! Мне никогда не говорили, что я должна отступать. Ведь я всегда перла только вперед...

На следующий день на работе я при каждом удобном случае заставляла молодого коллегу вальсировать со мной. Я боялась позабыть секрет движения, обретенный такой дорогой ценой.

Надо ли говорить, что на уроки танцев я больше не ходила. Но какой-то шажок на пути преодоления одиночества все же был сделан.

Или мне это только показалось?

Пишу много писем. Московские родственники и друзья, получив от меня весточку, непременно сообщают об этом другим. Они охотно обмениваются моими новостями. Пожалуй, я стала в своем московском кругу самой знаменитой личностью и, наверно, там будут рассказывать обо мне не только детям, но и внукам. А ведь и здесь у людей есть свой круг...

Когда мы собирались уезжать, меня предостерегала тетя:

— В Америке хорошо тем, кто там родился.

И все-таки... Конечно, лучше бы приехать сюда хотя бы в юности. Но даже я, при всем своем одиночестве, иногда чувствую себя здесь заново рожденной и не устаю открывать как в большом, так и в мелочах необычайную привлекательность этой страны.

Как-то я отправилась на концерт знакомого по Москве музыканта. Неожиданно пошел дождь. Бегу из метро в Карнеги-холл, того гляди промокну. И вдруг у меня над головой возникает чей-то заботливый зонт. Смотрю — незнакомый человек. Уже немолод. Как выяснилось, направляется туда же. По говору он сразу определил меня, но, к моему удивлению, стандартных вопросов не последовало.

— Спасибо, что не спрашиваете, как мне тут у вас нравится,— говорю я.— Но если на то пошло, действительно нравится! Мне здесь — как в кино, все ново и все интересно.

А он, будто из духа противоречия, принялся ругать здешние порядки.

— Допустим,— сказала я,— но назовите страну, которую вы предпочитаете вашей.

— Да, вы правы,— засмеялся он.— Вряд ли мне подойдет что-нибудь другое.

Он был у себя дома, и этим все сказано.

Кстати, на концерте было много советских, и хотя нас уже трудно отличить от здешней публики, я наших мгновенно определяла. Как? Сама не знаю. Сначала мы узнавали «своих» в метро, на улице, в магазине по одежде, но еще вернее — по напряженному выражению неулыбчивого лица. Потом лица постепенно расправились, но мы все равно почти безошибочно узнавали соотечественников по каким-то теперь уже неуловимым признакам.

Лев Троцкий и Наталья Седова по прибытии в Мексику в 1937 году

Как-то я смотрела по телевизору хронику войны в Ливане, и вдруг в кадр въехал мой Вадик, высунувшийся из танка. Я вскочила, закричала ему что-то, а потом долго плакала.

До этого происшествия я какое-то время надеялась, что Ребенок еще одумается и вернется в Штаты. Но теперь поняла, что все... И стала свыкаться с мыслью, что его выбор окончателен.

Правда, несколько лет спустя, когда я навестила Вадика, мне трудно было удержаться от упрека.

— Что же получается,— сказала я ему,— выходит, ты бросил институт в Союзе, чтобы воевать на танке в Израиле?

— Вот именно! — убежденно ответил он.

Я тогда прощалась с ним, мечтая лишь об одном — чтобы он поскорее женился.

Официально я была замужем трижды. Но это официально. Там, в Советском Союзе, в дни моей молодости открытая разнополая дружба на манер здешней как-то еще не была принята. И обычно такие отношения вызывали неприятные нарекания со стороны окружающих. От подобных пересудов мог избавить только брак, который на поверку оказался в моем случае нежеланным ни мне, ни ему и, конечно, быстро распался. Поэтому то замужество — не в счет, хотя последствия его оказались существенными.

Дело в том, что у моего первого мужа была русская фамилия. В России с евреями это нередко бывает, тем более с одесситами. У его матери в роду в этом смысле вообще наблюдалась некоторая путаница. Сама она была записана еврейкой, а ее сестры — одна украинкой, а другая — русской. Кстати, у украинки когда-то была дочка, умершая еще школьницей, и мы, однажды приехав в Одессу, побывали на ее могиле на еврейском кладбище. Зрелище это оказалось угнетающим: выжженная палящим солнцем земля, стандартные бетонные постаменты и на них мраморные доски, все, как одна, варварски разбитые горячими приверженцами «дружбы народов», в которых никогда не ощущалось недостатка. Но это — к слову...

Итак, первый развод, причем я по настоянию тети и дяди оставила себе русскую фамилию в надежде, что это обстоятельство несколько облегчит мое дальнейшее существование.

Вскоре я снова вышла замуж, но уже «по-настоящему», лет на двадцать. И хотя, как я уже рассказывала, по приезде в Штаты, мы с Володей сразу расстались, мне по поводу этого брака

не хочется злословить — он оставил слишком заметный след в моей душе. Выходя за Володю, я, опять же по настоянию тети и дяди, сохранила себе русскую фамилию первого мужа. Мне тогда было года двадцать три, и это был последний совет, которому я последовала. В дальнейшем я уже поступала только по своему усмотрению и если допускала ошибки, то хоть знала, что они мои собственные.

Словом, я до самого отъезда из Советского Союза была там еврейкой с русской фамилией, с русским отчеством и с не очень типичной для еврейки внешностью. Легче от этого мне не жилось. Даже, может быть, наоборот. Поступая на работу, каждый раз приходилось втолковывать кадровикам: да, я такая-то, Юлия Сергеевна, но — еврейка. Как правило, они почему-то пожимали плечами. Да и Володя не мог простить мне эту, не его фамилию все двадцать лет.

Но самые большие неприятности она причинила мне здесь, в Америке. В департаменте, ведающем иммигрантами, на меня даже накричали, хотя эти-то чиновники как раз прекрасно понимали наши обстоятельства: почему мы предпочитаем русские фамилии, выезжаем по израильским визам и хотим стать американскими гражданами. Они закрепили за мной двойную фамилию: девичью, то есть материнскую, плюс мужнину. И это как раз тогда, когда мы с мужем аннулировали наш брак.

Впоследствии у меня на этой почве опять были сложности, когда в Таллинне умерла моя мать. От нее осталось на книжке немного сбережений, и чтобы получить их, мне пришлось письменно объяснять советским законникам, где и когда я носила каждую из своих фамилий, отчего и почему их меняла.

Здесь, в Штатах, я опять же на короткое время вышла замуж в третий раз, опять же оставив себе фамилию предыдущего мужа. И правильно сделала, потому что не считаю и этот брак настоящим, хотя рассказать о нем стоит. Это особый сюжет.

Я жила тогда в Бруклине, в подвальном помещении, вселявшем в меня неизбывную тоску. В часы досуга я любила наблюдать, как отправляются куда-нибудь мои соседи. Это была огромная хасидская семья. Когда они садились в машину, я всегда диву давалась — сколько же детей может вместить в себя пусть даже крупногабаритный американский автомобиль. Особенно угнетало меня кухонное окно, сквозь которое я видела только ноги прохожих. К тому же я очень уставала на работе, не умея приспособиться к распорядку подвернувшегося мне бизнеса с допотопной технологией. Но более всего меня давило беспросветное одиночество.

И я решила снова выйти замуж.

Теперь мне трудно себе представить, что все это было со мной. Как-то мне попалось в русской газете объявление, которое меня заинтересовало. Профессор социологии, преподающий в университете одного из северных штатов, выражал желание познакомиться на предмет вступления в брак с женщиной (можно — с ребенком) не старше сорока восьми лет.

И хотя профессор был намного старше меня, я послала ему письмо с фотографией, поначалу совершенно не веря в успех этой авантюры.

«Впрочем, чем черт не шутит! — размышляла я в тот день, возвращаясь с работы и ожидая на платформе нужный поезд метро.— Если первым подойдет мой,— загадала я,— профессор на мне женится».

Подошел мой поезд.

От профессора сразу пришло учтивое приглашение приехать к нему во Флориду, где он проводил свой академический годовой отпуск. Всю меркантильную сторону дела он брал на себя. И я, долго не раздумывая, решила лететь навстречу своему счастью, как писали в таких случаях романистки прошлого века. Мое путешествие во Флориду запомнилось мне в деталях и, пожалуй, заслуживает маленького отступления.

Начала я с того, что позвонила в авиакомпанию, чтобы узнать адрес, по которому мне следует обратиться на предмет приобретения билета. Мне любезно ответили, что приезжать для этого совершенно не обязательно, достаточно сделать заказ по телефону, что я тут же и осуществила. Все дело заняло буквально три минуты. Однако у меня тут же закралось сомнение — уж очень как-то все просто получилось, поняли ли они мой английский? Оказалось, прекрасно поняли, ибо на другой день по почте пришли билеты, которые мне предлагалось оплатить в течение трех дней. Причем тоже по почте — чеком.

По дороге на аэродром в меня снова вселилось беспокойство — ведь они, наверно,

еще не получили моего чека, а значит, не могут проверить его платежеспособность, и, конечно, на самолет меня не посадят. Но меня посадили безо всяких, так что я едва успела объяснить черной стюардессе, как плохо я ориентируюсь в дороге из-за незнания языка. Результатом была ее необычайная заботливость, не на шутку меня расстрогавшая. Особенно под конец.

Когда мы сели в Атланте, где мне предстояла пересадка, эта самая стюардесса решительно схватила мою ладонь, а другой рукой так же крепко ухватила какую-то девочку лет пяти, летевшую одну, и стремительно потащила нас обеих через весь вокзал. Сначала она сдала девочку встречавшим ее людям, а затем меня — стюардессе самолета, который через полчаса улетал во Флориду. И все — со сверкающей участливой улыбкой, с дружескими пожеланиями счастливого пути. Эта приветливая и проворная негритянка словно сняла с меня напряжение, так хорошо знакомое каждому советскому путешественнику, приученному ожидать в пути всяких непредсказуемых осложнений. Тем более эта отзывчивость нужна была тогда мне, летевшей навстречу полнейшей неизвестности.

Начиналась какая-то новая, очень еще смутная страница моей крученой жизни. Я смотрела в будущее с естественным беспокойством и, пожалуй, с противоестественным, но столь присущим мне любопытством. Да, должна признаться, любопытство почти всегда превалировало в моих решениях над всеми прочими соображениями и доводами. Так было и на этот раз.

Профессор жил в одном из флоридских кемпингов. Он приехал сюда несколько месяцев назад на своей машине с трейлером и, сидя в нем почти безвылазно, писал книгу. Когда мы уже сколько-то познакомились друг с другом, когда уже выяснилось, что Александр — уроженец Украины и попал в Штаты сразу после войны, он в свою очередь осведомился:

— Способны ли вы, если понадобится, возить меня в кресле-каталке?

Он был старше меня на восемнадцать лет, и его настолько пугала близящаяся старость, что он даже расплакался при этом.

Через неделю мы пришли к выводу, что подходим друг другу, и было решено, что я вернусь в Нью-Йорк для ликвидации всех своих дел, и потом приеду сюда, к Александру, уже до окончания его отпуска. А там мы двинемся через всю страну к нему на Север и уже дома поженимся.

От той недели, проведенной во Флориде, в памяти навсегда остался старый-престарый, совершенно игрушечный городок Сент-Августин, основанный еще испанцами, и такие же игрушечные вагончики местного трамвая, делающего остановки на каждом углу, так, чтобы в любой момент можно было сойти, погулять по улице, заглянуть в какой-нибудь музейного вида дворик, превращенный в кафе, посидеть там за столиком, а потом нащупать в кармане трамвайный билет, действительный целых два дня, и двинуться дальше в таком же вагончике к себе в кемпинг, уютно укрывшийся неподалеку в густом сосновом лесу.

Еще мы с Александром побывали в Диснейленде, где по случаю рождественских каникул царило небывалое столпотворение, причем взрослых наехало куда больше, чем детей. Народ прямо кишел, как на Американской выставке в Сокольниках. Помню, мы тогда отважились проехаться на ракете, о чем я потом жалела в течение нескольких дней, ибо впечатление было такое, будто у меня кишки перемешались с мозгами, и я навсегда лишилась аппетита. К счастью, потом все пришло в норму.

В том году зима была необычайно холодной, и, вернувшись в Нью-Йорк, я здорово мерзла. По телевидению только и разговоров было, что о холодах. Даже сообщали номер телефона, по которому можно позвонить в случае перебоев с горячей водой. Правда, тут же добавляли, что звонков там много, что помочь всем заведомо не представляется возможным.

Но, несмотря на холода, я в ту зиму много бродила по городу. С утра укладывала свои нехитрые пожитки, готовилась к отъезду, а потом отправлялась куда-нибудь в центральные кварталы. Помню день, когда я вот так вышла из дому, чтобы пройтись, а заодно отметиться в агентстве по безработице, где я теперь состояла на учете. Но дул сильный ветер, и меня хватило разве что часа на полтора. И все же почему-то именно в этот день я особенно остро почувствовала, как полюбился мне этот огромный город, как приятно вот так беспечно бродить по его улицам, не думая о работе.

Конечно, даже несмотря на радужные надежды, где-то в самой глубине сознания меня все-таки точила противная мыслишка: семья распалась, Володя тебе уже чужой, Ребенок воюет в Израиле, а ты под шумок куда-то смываешься и ничего, кроме нового адреса, Вадику

не сообщаешь. С другой стороны, стоит ли тревожить его тем, что мама, видите ли, выходит замуж? Все равно Вадику сейчас лучше, чем тебе. Он нашел то, что искал. Ему там нравится: кругом только евреи, он такой же, как все, он не исключение, а значит, никто его не унизит...

Господи! Кто бы мог ожидать такого взрыва национализма от парня, который до двенадцати лет вообще не знал, что он еврей. Впрочем, если даже считать это духовным извращением, то оно целиком на совести наших антисемитов. Это они довели моего сына до такой крайности. Для меня — трагической, ибо она обрекает нас на бессрочную разлуку.

Отец Юлии Аксель Сергей Седов (младший сын Троцкого)

Я живу у Александра в небольшом городе на севере страны, в его доме. Мы поженились. Мне открылся совсем иной уклад американского существования. Провинциальная тишина, академическая среда, замкнутый образ жизни, крайне ограниченный круг знакомых, размеренный быт. Здесь люди ценят спокойствие и не замечают скуки. По мне, они даже чопорны в своем домашнем сепаратизме. Должна признаться, я сначала предъявляла им (конечно, мысленно) всякие моральные претензии, но потом поняла, что это попросту глупо. Они же по-другому устроены, а я все еще подхожу к ним со своими московскими мерками.

С другой стороны, здесь, на севере, я еще острее почувствовала, как отплываю все дальше и дальше от себя прежней. В Нью-Йорке было много своих, и до меня быстрее доходили всякие эмигрантские новости и слухи. Здесь же мне хоть и легче живется, но уж очень я чувствую свою обособленность. Порой даже удивляюсь, как я могла столь решительно сорваться с места?

Ну, да ладно, не в моих правилах жаловаться на свою странную жизнь. Тем более что даже здесь я ухитрилась поступить на работу по специальности.

Узнав, что мой профессор — из второй волны эмиграции, Вадик в своем письме безапелляционно квалифицирует его бендеровцем. Я написала в ответ, что нельзя судить о человеке заочно, что не все расхожие истины верны и прочее в таком же духе. Но у Вадика теперь на все своя точка зрения, и переубедить его в чем-нибудь невозможно. Тем более что письма его становятся все более восторженными. Каждый раз пишет, что он наконец-то дома.

Ездила со своим новым боссом в Детройт на лакокрасочную выставку. Кажется, пустяк, а все же приятно, что я опять при деле.

От всего, что там любила, оторвалась, а к здешнему привыкаю туго. Многие местные проблемы кажутся мне удивительно наивными, а иногда и просто блажью. Как-то ко мне вдруг заявились две весьма приветливые, хорошо одетые женщины и в высшей степени учтиво стали выяснять мои взгляды на жизнь.

— Довольны ли вы ходом мировых событий,— осведомились они, всячески выказывая мне свое расположение.

— Не слишком,— ответила я.

Тогда на меня обрушилась проповедь на тему непротивления злу. Они старались мне внушить что-то еще, чего я не поняла. Что-то вроде «все к лучшему в этом лучшем из миров». И что все хорошие люди должны объединяться, обязательно объединяться. А у меня в тот день было совсем другое настроение, и я отнеслась к их призыву без особого восторга. Но они, прежде чем распрощаться, все-таки оставили мне кучу своей литературы, насколько я успела ухватить, толстовской, но с уклоном в католичество. Честно говоря, я тут же забыла и про этих общительных дам, и про их брошюры, которые куда-то сунула. Но уж больно хороша была машина, на которой они приехали...

«Да, это Америка, респектабельно доброжелательная и вместе с тем — настойчиво деятельная даже в своем идеализме. Заявись ко мне такие две общественницы в Союзе, я бы, конечно, приняла их за стукачек. Но тут они вызвали у меня никак не подозрение, скорее я тогда мысленно пожала плечами: мне бы ваши заботы!..»

Кстати, купила себе недорогую подержанную машину, энергично учусь водить и даже вот-вот получу права.

Мой брак с Александром если и не отличался романтическими порывами и возвышенными стремлениями, то по крайней мере сулил бытовой и душевный комфорт до конца дней. Так мне казалось, и я постепенно свыклась с размеренным ритмом этой однообразной, уединенной жизни.

Но вот однажды, это было года через полтора после нашей женитьбы, я по какой-то причине вернулась домой намного раньше намеченного часа... Что вам сказать, видно, судьба, раздосадованная обретенным мною мирным бытием, решила пополнить мою биографию классически банальной и столь же пошлой коллизией. Словом, входя в дом, удивленная стоявшей возле калитки незнакомой машиной, я застала своего профессора в постели с какой-то женщиной. Та, заслышав меня, бросилась в ванную, да так стремительно, что я успела лишь разглядеть на ней мою шапочку для душа.

«То-то мой купальный чепчик попадается мне в самых разных местах»,— почему-то прежде всего подумала я.

Мой профессор, не глядя на меня и досадливо мотая головой, тем временем оделся, неторопливо собрал одежду своей гостьи, после чего деловито просунул ее в дверь ванной, где уже шумела вода. Вскоре душ замолк, и оттуда послышалось:

— Алекс, Алекс! Где же мои туфли?..

Но Александр сумел найти только одну ее туфлю. А она, полная нетерпения и уже одетая, выскочила из ванной и, как была босая, побежала к машине. Александр накинул на себя еще что-то и бросился за ней. Но тут же вернулся и попросил меня одолжить ей мои туфли. Я так же молча, как молчала на протяжении всей этой сцены, выполнила его просьбу.

Они уехали.

А я еще долго сидела в кресле, отрешенно разглядывая валявшуюся под кроватью злополучную чужую туфлю. Потом вытащила ее из-под кровати и зачем-то примерила. Она была мне здорово велика.

Когда вернулся профессор, мы поговорили.

— Пожалуй, если придется возить тебя в кресле на колесах,— сказала я,— она справится с этим делом не хуже...

— Прости,— сказал он.— Я плохой человек, я это знаю...

И мы решили расстаться.

Забегая вперед, скажу здесь же, что процедура развода оказалась в данном случае не только сложной, но и отвратительной. Похоже, что всем своим поведением Александр решил показать мне, насколько он плохой человек.

Порвав со своим американским мужем, я мечтала об одном — поскорее вернуться в Нью-Йорк. Дорога мне предстояла длинная, но я была полна негодующей решимости, а потому уже через несколько дней погрузила в далеко не новую, но зато купленную по дешевке машину все свое барахло и двинулась в путь.

Этим путешествием я горжусь до сих пор. Совершенно самостоятельно, руководствуясь лишь дорожными картами (устные объяснения я все равно плохо понимала), мне удалось пересечь территорию нескольких штатов и более или менее благополучно достигнуть цели.

Жалела ли я о чем-нибудь, раскаивалась ли в своих стремительных решениях? Ничуть! Это мне не свойственно вообще, а попав в Америку, я и вовсе утратила способность раскаиваться в уже совершенном поступке. И как бы мне ни было досадно, после какой-нибудь очередной неудачи,— а у меня, сами понимаете, они тут были,— я ни разу не пожалела о том, что приехала сюда, в Соединенные Штаты. Мне здесь определенно нравится!

Маяковский когда-то сказал: «Тот, кто постоянно ясен, тот, по-моему, просто глуп». Что ж, пусть эти слова будут предостережением мне, но ведь самоубийством покончил-то он. Конечно, и у меня бывает тяжело на душе. Когда я без работы. Или когда долго идет дождь. Тем более когда одно накладывается на другое.

С точки зрения работодателя, мой послужной список — по-здешнему «резюме» — оставляет желать лучшего. Каждый раз приходится объяснять частую смену места работы: да, вышла замуж и уехала, да, развелась и вернулась, да, была безработной и т. д. После разрыва с Александром я поселилась под Нью-Йорком, в Нью-Брансвике. Опять все надо начинать с нуля. У меня нет работы, с утра идет дождь. Однако почему-то именно сегодня мне очень захотелось поехать в город.

В Нью-Йорке автовокзал был полон бездомных. Глядя на них, я внутренне содрогнулась — вот оно мое будущее. Но как только вышла в город, в душе у меня все запело. И пока я толкалась по улицам, глазела на прохожих, на витрины, на машины, я не могла отделаться от всплывшей вдруг из прежней жизни какой-то навязчивой песенной строчки: «Как прекрасен этот мир... Как прекрасен этот мир...» Давняя мелодия стала затихать во мне, лишь когда на обратном пути в окне автобуса, уже со стороны Нью-Джерси, мне в последний раз явился удаляющийся профиль Манхэттена.

Подруга, живущая в Израиле, пишет, что побывала в Париже. «Праздник, который всегда с тобой»,— упоенно повторяет она слова Хемингуэя. В Нью-Йорке ей побывать еще не довелось, хотя я ее давно зову. Очень хочется приобщить ее к радости здешнего праздника. Величественного, ни на что не похожего, неизменно вселяющего в меня бодрость.

На заре своей американской жизни я уже испытала тревогу безработного человека. Особенно когда меня выставили. Дело в том, что по наивности я пыталась убедить руководство фабрики, которая меня тогда подобрала, в необходимости замерить у нас в цехе концентрацию вредных паров от растворителя — ведь мы там дышали отравой. Орудуя больше жестами, чем языком (словарного запаса мне явно тогда не хватало), я била тревогу. И, как ни странно, меня отлично поняли. Президент компании, случайно при этом оказавшийся, раздраженно заметил вице-президенту:

— Нас и без того разные ведомства грозят оштрафовать, а тут еще эта выступает...

Короче говоря, меня мгновенно уволили, даже не дав возможности забрать с моего рабочего стола словари. Но то было давно.

Теперь моя служебная карьера развивалась спорадически. Еще перед выездом в Нью-Йорк я заготовила шестьсот (!) писем с предложением своих услуг и первым делом разослала их. И вот на меня довольно быстро позарилась компания, которую создавали два чеха, убежавших от социализма,— хорошие, талантливые ребята. Так я оказалась в лаборатории по разработке рецептов специальных пластмасс.

Люди тут собрались по принципу «дети разных народов, мы мечтою о деле живем». Рядом со мной трудятся китаец, индиец, «евреец» и т. п. Коренные американцы — в меньшинстве. Впервые у меня самостоятельная и очень интересная работа. Не совсем по моей специальности, но я люблю новизну во всем и с удовольствием постигаю незнакомую технологию.

Все было бы хорошо, но однажды я сделала весьма огорчившее меня открытие: выяснилось, что положенная мне зарплата ниже, чем у нашей же простой лаборантки. По давней советской привычке я, конечно же, сразу принялась «качать права».

Президентом этой компании был огромный, немолодой и по-своему обаятельный еврей, большой охотник до женского пола — он всегда норовил при случае обнять или прижать какую-нибудь из сотрудниц.

— Когда же ты меня поцелуешь? — кричит он мне как-то.
— Первого февраля,— отвечаю я.
— ???
— Вы обещали мне с первого февраля повысить оклад, помните?
Разговор продолжения не имел.

На уик-энд я обычно уезжала в Нью-Йорк прямо с работы на автобусе, а свою машину оставляла на заводском дворе. Машина мне за это жестоко мстила — в понедельник она не заводилась, и кто-нибудь из сотрудников, сжалившись, подзаряжал мой аккумулятор от своего. Както президент объявился на территории, как раз когда я была занята этими хлопотами.
— Помогли бы завести! — обратилась я к нему, обнаглев от смущения.
— Я не сумею...— растерялся он от неожиданности.— С этими старыми машинами никогда не знаешь, как поступить...
— Значит, надо платить мне больше, чтобы я могла купить новую! — продолжала я свою агрессию.

Но и этот разговор остался без последствий.

На следующем предприятии мне платили больше, но лиха я там хлебнула вдоволь. Теперь моим непосредственным начальником был молодой, высокий, красивый и очень способный индус, который казался мне представителем какой-то иной, неведомой нам цивилизации. Однако наше общение оказалось односторонним: он приказывал, требовал неукоснительного выполнения каждого своего распоряжения и приходил в ярость от любого моего вопроса, от любой моей реплики. Обсуждать с ним что-либо по ходу делу нечего было и думать. Вскоре я возненавидела его, а через него и всех его соплеменников, и когда по телевидению показывали усмирение этнических беспорядков, вспыхнувших в индийской общине Джерси-Сити, приговаривала, глядя на экран:
— Так вам и надо! Сидели бы в своей Индии!..— А потом спохватилась и со стыдом подумала: «Вот так, наверное, и антисемиты себя ведут...»

Так или иначе, но только у этой компании вскоре что-то не заладилось, и она уволила часть персонала, в том числе и меня. Сказать по правде, я не очень огорчилась. И в самом деле, довольно быстро подыскала себе новое место — нечто стародавнее, крохотное, немыслимо пыльное и вдобавок — громыхающее. К тому же сохранившее от былых времен сорокачетырехчасовую рабочую неделю.

Каким будет мое следующее трудовое поприще — один бог ведает.

Привыкаю к жизни в пригороде. Здесь, например, нет тротуаров. Все ездят на машинах, ходить негде. Если хочешь пройтись по улицам, поезжай в Нью-Йорк, что я и делаю, когда нерастраченная энергия вынуждает меня пусть без надобности, но зато как в былые времена куда-то мчаться, о чем-то выспрашивать, что-то доставать...

Неподалеку от моего дома — огромное старое кладбище, очень красивое и ухоженное. Я часто там гуляю, когда хочется походить пешком. Но и там во всех направлениях ездят автомобили, разве что с меньшей скоростью. Иногда по воскресеньям катаюсь на велосипеде, чему с трудом научилась, еще живя в Бруклине, когда, к восторгу местной детворы, больше таскала на себе своего двухколесного мучителя, чем ездила.

Вчера вся Америка отмечала День поминовения. И надо же было так тому случиться — именно в этот день от переводчицы пришел английский текст тех самых красноярских писем моего отца к моей матери, которые с таким риском удалось сюда переправить по почте. Возможно, их опубликуют. Весь вечер перечитывала их. День поминовения... Узнать бы, где его могила. Братская, наверно...

После развода я старалась обзавестись знакомыми, но из этого ничего не получилось. Кто-то посоветовал мне почаще заглядывать в местную газету, где есть особая рубрика, посвященная «клубам одиноких». Вскоре я стала членом едва ли не всех подобных клубов в двадцатимильном радиусе и активной участницей самых разных коллективных мероприятий.

Однажды я проводила уик-энд на живописном озере в компании одноклубниц среднего

Л. Д. Троцкий на площади у Большого театра

возраста, предводительствуемых молодым священником неведомого вероисповедания. Когда пришло время, священник заботливо осведомился, что бы я хотела съесть на завтрак.

— Мне совершенно безразлично,— призналась я.

Через какое-то время он повторил свой вопрос.

— Спасибо, но, право же, я в пище неприхотлива и все люблю...

Однако когда он задал свой вопрос в третий раз, я наконец сообразила, в чем дело, и придала нашему диалогу большую определенность:

— Вы хотите выяснить, ем ли я свинину? — И когда он утвердительно кивнул головой, успокоила его: — Да, ем. И мой дедушка ел... Даже до революции в России...

Между прочим это было очень милое путешествие.

Как-то я получила кучу бумаг, приглашающих меня участвовать в горном походе. Я не особенно вникла в их содержание, хотя приглашение тут же приняла и сосредоточилась на длинном списке вещей, которые предлагалось иметь при себе. Там значились какие-то неведомые мне предметы, очевидно, горного снаряжения.

Меня подхватили в машину прямо с работы и увезли к месту сбора. Нам предстоял семидневный переход по Белым Горам.

К концу первого дня я была так измотана, что едва добрела до стоянки и свалилась замертво. Даже поесть не смогла. Но назавтра было легче, а на следующий день еще легче. И постепенно я вошла во вкус. Это счастье, что мне было недосуг предварительно ознакомиться с проспектом, а то бы я, конечно, не отважилась на такую авантюру.

Однако следующее мероприятие, на которое я клюнула, оказалось совсем иного рода. Я заплатила за членство в клубе «Поделись мечтой», тоже не вдаваясь в подробности, тем более что стоило дешево. И вот по ночам мне стали звонить мужчины и о чем-то вкрадчиво говорить в трубку, почему-то, как правило, хриплыми голосами. Я вообще терпеть не могу, когда меня будят, а тут вдобавок я, с моим английским, сперва ничего не могла понять. Просве-

тил меня однажды вечером какой-то молодой голос. Он сослался на мой телефон в списке клуба «Поделись мечтой» и принялся посвящать меня в суть эротических видений.

— Сколько вам лет? — перебила я его, сразу предположив, что имею дело с безусым юнцом. Так оно и оказалось.— Поймите,— пыталась я его унять,— у меня сын старше вас.— Но это обстоятельство ничуть не охладило его пыл, даже, кажется, наоборот — распалило еще больше. Тогда, чтобы сбить своего неведомого собеседника с рискованной темы, я сказала: — Вы, наверно, еврей?

— Да...— растерялся он.

— А вы себя чувствуете евреем? — поинтересовалась я, потому что меня действительно занимала эта проблема.— Нет, правда, здесь кем вы себя чувствуете?

— М-м-м-м...— промычал он.

— В Израиле вы бы, наверно, не колебались на этот счет,— произнесла я глубокомысленно, пытаясь навязать ему свою тему.

Но он уже оправился от растерянности и снóва понес нечто такое, что, видимо, казалось ему словесным свидетельством полной сексуальной раскованности. Он упоенно самоутверждался как мужчина, и эта только-только открывшаяся перед ним перспектива вытеснила из его сознания все остальные.

Честно говоря, я позавидовала ему — для него эрос и этнос еще (или уже?) не ходили в одной упряжке и существовали сепаратно, не осложняя жизнь друг другу.

И я с улыбкой подумала о трех своих здешних поклонниках. Один из них — негр с той же фабрики, что и я, заговаривая со мной, неизменно начинает с того, что он не пьет и не курит и что если я захочу, его дом будет всецело в моем распоряжении. Другой — итальянец-заправщик с ближайшей колонки «Эссо» — каждый раз, когда я к нéму подъезжаю за горючим, выражает надежду, что отныне я буду приходить к нему по субботам. И наконец третий — постоянно хмельной сосед-ирландец — всякий разговор начинает с того, что притворно сокрушается, ибо ему совершенно необходима женщина, которая им командовала бы. При этом он хитро подмигивает самому себе.

Три национальности — три стиля ухаживания. А я на этом фоне все больше и больше чувствую себя феминисткой.

Моя химическая карьера на подъеме. Никогда еще не было у меня такой интересной и продуктивной работы, как в лаборатории у чехов. Тут я собой довольна. Но моя личная жизнь в этой стране идет какими-то зигзагами.

Одно время был у меня кавалером бывший журналист из Ленинграда — знаток русской и немецкой поэзии. Стихи на обоих языках он мог читать наизусть при любых обстоятельствах. Здесь, в Штатах, он перепробовал множество профессий — был слесарем, водителем грузового фургона, занимался медицинским оборудованием, еще что-то делал — и все неудачно. Человек он был легкий, но жизнь ему давалась трудно.

Не могу сказать, что нас связывало. Может быть, то, что, узнав мою родословную, он стал звать меня «Перманентная революция». Его это забавляло, тем более что у него было несомненное портретное сходство с автором этой теории, то есть с моим дедом, и ему это явно импонировало. Мы встречались месяца три, пока я не спросила у него напрямик:

— Скажи, пожалуйста, какие у тебя намерения на мой счет?

— Никаких,— чистосердечно признался он.

— В таком случае прощай! — так же лаконично распорядилась нашими отношениями я.

И мы расстались. Признаться, я после этого сильно затосковала. Тогда-то и начались мои клубные походы, о чем, я, впрочем, вовсе не жалею.

Потом был еще один, тоже ленинградец, тоже химик, да и жил рядом. Казалось бы, куда лучше! Но он до того скучал по своему Ленинграду, от которого за два года ничуть не сумел отвыкнуть, что больше с ним уже ни о чем нельзя было разговаривать. И в нем это прогрессировало, так что он стал в конце концов совершенно несносен.

Между прочим тот первый ленинградец все еще звонит и пытается возобновить отношения, однако теперь, по прошествии времени, что-то меня к нему уже не тянет.

Но иногда так хочется с кем-нибудь поговорить по душам...

Перед самым отъездом из Союза я смотрела по телеку передачу об Америке: размалеванные хулиганами вагоны метро, ряды домов с пустыми глазницами окон, трущобы... Мы это

обсуждали на работе. Впрочем, уточню. Обсуждали молодые девочки, родившиеся после войны и не заставшие Сталина. Я никогда на работе ничего не обсуждала. Но тоже, сказать по правде, удивлялась — неужто и в Америке дефицит стекла? И только здесь, увидав из сабвея Южный Бронкс, поняла, что это пустующие дома, что в них давно не живут.

А перед возвращением в Нью-Йорк, еще там на севере, мне как-то попалась в университетской читалке наша «Литгазета», где рассказывалось о бесплатной раздаче сыра в Америке. Сыр для бедных. Я готова была им посочувствовать, ведь я и сама вот-вот буду искать работу, возможно, и меня ждет такая участь. И все-таки что-то меня в этой заметке царапнуло... Ага, вот что. Там говорилось, что голодные люди, получив свою порцию, тут же ее съедали и что очередь растянулась на несколько сот ярдов (!).

То-то и оно, что даже очереди за бесплатной пищей продвигаются тут очень быстро и длинными не бывают. А там, в Союзе, я сама не раз выстаивала длиннющие очереди за пищей платной, причем сначала в кассу, чтобы уплатить деньги, а потом к прилавку, чтобы получить наконец оплаченную уже покупку.

Там любая понадобившаяся вещь сразу вырастала в неразрешимую проблему. То вдруг не стало полотенец. То почему-то исчезли из продажи лезвия для бритья. То, как всегда непредсказуемо, прекратилось снабжение туалетной бумагой.

Помню очередь за бюстгальтерами в магазине у Курского вокзала, где я, по счастью, случайно оказалась. Обнадеженная стала в хвост. Стою. Через какое-то время выясняется, что бюстгальтеров может на всех не хватить. Очередь волнуется, бурлит.

— Больше трех не выписывайте! — кричит кто-то сзади.

— Ишь какая — «больше трех»! — слышится оттуда же возражение.— А по штуке не хочешь?!

На этой почве мгновенно возникают ожесточенные споры, охватывающие всю очередь.

— А вы что тут делаете? — внезапно накидывается на стоящего перед ней мужчину разбитная бабенка.— Вам-то бюстгальтер ни к чему.

— У меня жена...— оправдывается тот смущенно.

— А у меня две дочери!

— Вот пусть каждая и постоит,— настаивает сторонница жесткого лимита.

— Небось раньше вы у себя в деревне сроду лифчиков не носили,— презрительно замечает крашеная блондинка, обращаясь к женщине в платке с двумя набитыми сумками, перекинутыми через плечо, судя по всему, колхознице.— Вот из-за вас и нам не достается...

— А ты наш хлебушко лопаешь? Ну и молчи...

Волнение все нарастает, задние напирают на передних, у прилавка возникает свалка. Споры, крики, ругань — все сливается в единый возбужденный гул. Под натиском ожесточенной толпы сдвинулся с места и поехал прилавок, грозя придавить к стене продавщицу.

— Не налегайте, не то брошу отпускать! — визжит та.

И я ловлю себя на том, что тоже что-то кричу, кого-то в чем-то убеждаю, чего-то требую, возмущаюсь, прошу... Веду себя по законам психологии очереди.

«Боже мой, неужели все это было? — вспоминаю я порой то привычное состояние в мире вседневного и тотального дефицита.— И что унизительнее, смиренно стоять за куском бесплатного сыра или свирепо сражаться за место в толпе одичавших сограждан, сжимающих в руке заветный, с таким трудом выбитый чек?»

Когда мы покидали Советский Союз, перестали продавать постельное белье. Я специально поехала на электричке за город, в далекий поселковый магазин, где работала мать моей знакомой, которая припасла для меня пару комплектов. Помню, возвращалась я с ощущением внезапно привалившей удачи. Между прочим, все участники этого удавшегося мероприятия теперь здесь. И моя знакомая с семьей, и ее мама, и сама я, не говоря уже о приобретенном тогда белье. Нет, не зря я моталась туда на электричках: наше советское белье плотнее и приятнее на ощупь — оно хлопчатобумажное. И хотя его труднее стирать, все искупается его натуральностью. Ради справедливости, надо, наверно, и об этом здесь сказать.

Вадик женится на йеменской еврейке. Узнав об этом из его письма, я в панике позвонила одному сведущему человеку. Он меня успокоил, как мог. Сказал, что йеменская женщина славится на Востоке своей красотой. К тому же она, как правило, во всем покорна мужу, которому повседневно воздает почти королевские почести.

Что касается покорности моей будущей невестки, я пока ничего не могу сказать. Что же касается красоты, то, судя по фотографии, она, кажется, и впрямь недурна: крохотное, изящное, смуглокожее и большеглазое создание. Я позвонила Вадику и спросила, что привезти им в качестве свадебных подарков. Он, не задумываясь, деловито ответил:

— Швейную машину и пуленепробиваемый жилет.

Вадик и Анат познакомились при характерных обстоятельствах. Когда израильская армия согласно мирному договору с Египтом оставляла завоеванный в ходе «шестидневной войны» Синай, ребята были в числе израильской молодежи, бурно протестовавшей против этой акции. Оба ложились на шоссе, своими телами преграждая путь уходящим танкам.

Опять передо мной проблема: чье имя указать в самой гуманной и самой грустной графе водительской карточки: «Кому из близких надлежит сообщить в случае аварии?» Уже завелись кое-какие знакомства, но все-таки, кроме Володи, таковых людей на всем этом континенте у меня нет.

После того как я побывала у Вадика в гостях, вести от него доходят редко. И вообще он пишет мне крайне нерегулярно, крайне неразборчиво и крайне неграмотно. Но я читаю его каракули, что называется, сердцем и кое-что из них все же извлекаю. Ему там хорошо, ну и ладно. Я уже с этим смирилась. Надеяться на его возвращение в Штаты теперь не приходится. А если он успел приобрести там, даже разговаривая по-русски, характерный местный акцент, и меня, как выяснилось, почему-то очень раздражают в его речи высокие поющие ноты,— то с этим уже ничего не поделаешь. Можно подумать, что русский акцент в моей английской речи вызывает у окружающих восторг!

Писать я стала совершенно случайно. Сыну моих знакомых задали по английскому языку сочинение из трехсот слов — что-нибудь о своей жизни. Ему тогда было здорово некогда, и он попросил написать меня. Подогнать свой опыт под опыт восемнадцатилетнего юноши я вряд ли смогла бы, а потому написала на отвлеченную тему — о том, как подействовал на мое миропонимание, когда я приехала в Америку, ксерокс.

Привычный здесь для каждого множительный аппарат, который встретишь в любом оффисе, в любом почтовом отделении, вообще — в любом публичном месте, сразу поразил меня своими возможностями. За несколько секунд он снимает копию с любой бумаги, с любого документа, с любой книжной или журнальной страницы. И это доступно каждому буквально за гроши. В Советском Союзе нельзя было ничего подобного себе представить.

И вот я написала, что символом свободы здесь, в Штатах, стала для меня (для него) не статуя женщины с факелом в руке, а вот эта общедоступная копировальная машина.

Я тоже занималась английским и тоже по заданию учительницы писала рассказики. Некоторые из них сохранились у меня, а какие-то учительница так и не вернула. Помню, что один из этих утраченных рассказиков назывался «Мое окно». Речь в нем шла о моем окне в мир, то есть о телевизоре, который и сейчас занимает большое место в моей жизни.

После возвращения с севера мое жилище находилось в самом центре черного Нью-Брансвика. Оно обходилось мне очень дорого и отличалось совсем дрянным холодильником. Он либо вообще не работал, либо все превращал в лед. Там было очень тесно и полно тараканов. Зато я могла смотреть телевизор из любой точки моих апартаментов, как тут говорят. Теперь мои жилищные условия несравненно лучше, но самое интересное в мире случается почему-то именно тогда, когда я отлучаюсь в спальню или в ванную комнату, а потому проходит мимо меня.

Я уже рассказывала, как увидала однажды на экране своего сына на танке. А тут, уже совсем недавно, показывали город Хеврон, что к югу от Иерусалима: здание бывшей еврейской больницы, превращенное в многоквартирный дом, солдат возле дома и тут же толпу возбужденных

женщин. Мне был знаком этот дом, я дважды в нем останавливалась — несколько лет назад и вот теперь, когда вторично летала в Израиль. Там живет семья моего Вадика, который, как и его товарищи, почему-то пожелал обитать непременно здесь, в самом центре арабского квартала.

Судя по всему, что-то там сейчас происходило. Недолго думая я позвонила в Хеврон, хотя знала, что сына не застану.

— А меня ты не видела? — кричала мне невестка.— Я ведь тоже там была. У нас праздник пурим, и мы солдат поздравляли...

Этим летом над Нью-Йорком бушевали грозы, и у нас тут дважды вырубало линию. В такие часы без телевизора я чувствовала себя совершенно потерянной, и это меня встревожило: «Неужто я — Милдред?»

Тысячу лет назад, еще в Москве, я прочла «451° по Фаренгейту», и мне запомнился образ несчастной Милдред, пытавшейся отравиться по той причине, что она разучилась говорить, потому что неотрывно смотрела телепередачи. В отличие от Милдред, вперившей взгляд в жуткие видения, мелькающие у нее на стенах, телевидение преподносит мне массу интересных вещей. Выступления политических деятелей, жизнь растений, повадки животных, всякую веселую чепуху. Да мало ли что! Только что показывали события в Советском Союзе, а вот уже леса Амазонки, и прямо на меня ползет какое-то волосатое создание, отдаленно напоминающее человека...

И я уже не замечаю, как, едва переступив порог своего дома, первым долгом машинально включаю телевизор.

Включаю, и я уже не одна...

А недавно купила себе еще видео, и теперь с увлечением смотрю европейские фильмы, которые в свое время пропустила, потому что они в прокат здесь почти не попадают — их надо ловить в городе. Да вот еще пишу письма, каждый раз все больше и больше убеждаясь, что делать это по-английски еще не научилась, а по-русски у меня что-то все хуже и хуже получается.

Много занимаюсь по специальности. Ведь мне уже пятьдесят, я на работе самая старая, а сейчас набирают молодежь, и мне нужно каждый день доказывать свое профессиональное преимущество перед ней, иначе я до пенсии не доработаю. Пенсия-то здесь с шестидесяти двух. Вот и приходится учиться.

Поймала себя на том, что и на свою жизнь смотрю тоже, как на кино. К новым людям отношусь с жадным любопытством и от каждой встречи жду чего-то значительного, какого-то поворота судьбы, что ли? Каких-то проникновений за горизонт — интересно, а что там дальше?.. Но дальше обычно ничего не бывает, и то, что вчера казалось событием, уже назавтра оборачивается ни к чему не обязывающим заурядным знакомством. Новые связи завязываются с трудом, а развязываются очень легко. И опять ты одна-одинешенька...

Вчера собралась было на уик-энд в город, но оказалось, что все мои знакомые чем-то заняты, и я осталась дома. Прокручиваю одну за другой видеокассеты, которыми накануне предусмотрительно запаслась. Однако, независимо от того, что происходит на моем экране, я опять наедине со своими мыслями.

В прошлое воскресенье побывала в еврейском спортивном лагере для одиноких. Двести пятьдесят человек — исключительно одни евреи — собрались в прекрасном горном местечке, одном из тех, которыми так привлекательна Пенсильвания. Получила ли я удовольствие? Нет, пожалуй. Там мне по-настоящему стало ясно, насколько я далека от еврейства в таких его проявлениях. С другой стороны, проникнуть в среду американской интеллигенции тоже, видимо, не просто. Вот я и живу сама по себе. Смотрю видео, катаюсь на велосипеде, занимаюсь своей химией. Ни к какой вере не пристала, хотя приобщение к религии явление здесь распространенное.

Как-то встретила компанию молодых людей из Союза и Чехословакии, впавших в ортодоксальный иудаизм.

— С чего это вы?— спросила я очень миловидного чеха лет тридцати пяти, когда выяснилась его религиозная принадлежность.

— Как вам сказать,— улыбнулся он.— Мне хотелось понять, что представляет собой эта вера. Все оказалось настолько интересным, что я не на шутку увлекся.

Любопытно, что в еврейском спортивном лагере среди нас обнаружился китаец, внешность которого не позволяла обмануться на этот счет. Выяснилось, что в свое время его усыновили шанхайские евреи, выходцы из России, и теперь он, китаец,— американский еврей. Фантастика! Но здесь такие несообразности никого не удивляют. В этом смысле весьма характерным показался мне один из нью-йоркских перекрестков, весь пестрящий разноязыкими вывесками. «Дом вызволения Украины» соседствует тут с китайским рестораном, а евангелическая церковь с театриком, где изо дня в день дают какое-то латиноамериканское представление. Мы из любопытства заглянули туда. На сцене актеры, изображающие Киссинджера и Громыко, норовили садануть друг друга в пах, приговаривая:

— Это тебе за вторжение в Чехословакию!

— А это тебе за агрессию во Вьетнаме!

При этом каждый еще силился стащить с другого штаны.

Вчера была на клубном завтраке в отеле. Народу собралось немного, и ко мне пристали — кто я да что я? А я уже знаю — объяснить это трудно. Сказать — «советская»? Чушь, какая я теперь советская! Сказать «русская»? Так ведь это не так. «Еврейка»? Тоже себя таковой не ощущаю. Говорю: «русская еврейка» и пытаюсь объяснить, что это значит. Не понимают.

К счастью, какой-то милый человек заговорил о политике и отвлек на себя внимание. Объявил себя убежденным демократом, но сказал, что ему очень по душе теперешний президент. Он говорил с акцентом, и я решила — грек. Но, представьте себе, оказался израильтянином, причем настоящим, как говорится, исконным. Поселился в Палестине еще до 1948 года. Вот так раз!.. Симпатичный человек, но больше, к сожалению, он мне не встречался. Мужчины вообще на наших клубных мероприятиях если не редкость, то несомненное меньшинство. Хорошо, когда они составляют одну треть собравшихся, а то ведь обычно их еще меньше.

Собралась в Мексику, знакомиться с родственниками, наводить мосты. Разумеется, сразу возникает проблема моей национальности. Об этом меня спрашивают в мексиканском консульстве.

— Зачем вам моя национальность?— Из озорства я делаю вид, будто не понимаю, что их интересует моя государственная, а не этническая принадлежность.

Мне объясняют, что таков порядок и без ответа на этот вопрос нельзя получить визу.

— Я еврейка,— признаюсь я.

— Но властям до этого нет дела,— терпеливо втолковывает мне консульский чиновник.

— Как это — нет дела!— притворно возмущаюсь я.— Всю жизнь мой паспорт удостоверял, что я по национальности еврейка, а вам это безразлично!..

Мне нравится морочить ему голову «по национальному вопросу», для меня это и есть свобода.

Тут консульский чиновник принялся втолковывать мне то, что я, живя на Западе, конечно, уже и без него усвоила и приняла.

— Вот я католик,— говорит он,— а вы еврейка. Это разговор о нашем вероисповедании...

— Но я атеистка...— нетерпеливо перебиваю я его.

Он в отчаянии.

Помню, Ребенку было тогда лет двенадцать. Он приходит из школы очень возбужденный и, едва переступив порог:

— Мама, это правда, что я еврей?

— Да, правда.

— А что это значит?

И я не знаю, как ему ответить. Мои представления об иудаизме еще более скудны, чем о христианстве. Языка я не знаю, а об истории и культуре еврейского народа

говорить не рекомендовалось — легко было схлопотать обвинение в сионизме. Пришлось сказать Вадику что-то успокоительное, мол, евреи — такой же народ, как все остальные, что ничего страшного в этом нет и т. п.

Там, в Советском Союзе, я решала для себя этот вопрос так: я — еврейка постольку, поскольку есть антисемитизм и поскольку я на каждом шагу его ощущаю. Здесь же, в Штатах, я просто могу не думать о своей национальности. Могу считать, что это мое личное дело и никого оно не касается.

И вот я в Мехико, а точнее в одном из районов этого огромного города — Койоакане, в доме-музее Троцкого, где он прожил свои последние годы.

Со странным чувством ходила я по этому старому неприветливому зданию с подслеповатыми окошками и бронированными ставнями на некоторых из них, с обитыми сталью дверями в спальню и многочисленными пулевыми щербинами на стенах.

Несколькими годами позже мне довелось посмотреть снятый на месте действия игровой мексиканский фильм «Фрида, или Живая натура» (к стыду своему, фамилия режиссера выпала у меня из головы[1]), где есть запоминающийся эпизод, объясняющий происхождение этих щербин. В фильме рассказывается о реальных людях и реальных событиях. Фрида Кало — жена известного мексиканского художника Диего Риверы и сама талантливая художница. Ей суждено было стать последним увлечением Троцкого, пославшего ей незадолго до гибели пространное любовное письмо.

Но кроме любовной линии фильм содержит в себе и отголоски политической борьбы, вернее, политических интриг того времени. В частности, тут с завидной исторической достоверностью воссоздано ночное нападение на виллу Троцкого вооруженного отряда во главе с другим знаменитым мексиканским художником — Давидом Сикейросом, переодетым, как и остальные участники акции, в полицейскую форму. Они убили американца-охранника, проникли через ворота в парк, подвергли плотному автоматному обстрелу дом и исчезли, прежде чем появилась настоящая полиция. Тогда Троцкий чудом остался жив, а Сикейрос угодил в тюрьму (у нас писали, что он находится в заключении за свои левые убеждения).

Это было в мае 1940 года. А в августе того же года Троцкого, когда он сидел за столом у себя в кабинете, как известно, все-таки настигла злодейская рука. Втершийся к нему в доверие молодой испанец Рамон Меркадер проломил ему голову специально припасенным топориком альпиниста. А через двадцать лет после совершенного им по наущению Сталина убийства Меркадер выйдет из мексиканской тюрьмы, объявится в Москве и получит в Кремле Золотую Звезду Героя Советского Союза из рук самого Хрущева. После чего уедет в Прагу, затем найдет себе прибежище на Кубе и умрет там через несколько лет от рака.

Так завершилась эта длительная ожесточенная вражда двух деятелей русской революции, двух непримиримых ровесников (они родились в одном году), двух оппонентов Ленина. Вражда века! От мстительной десницы Сталина не спасли Троцкого и эти почти крепостные стены, окружающие дом. «Отец народов» достал его и здесь, как достал он (в Париже) его старшего сына Льва Седова, как достал его младшего сына Сергея Седова (моего отца), как покарал мою мать и уж потом (не забыл!) — другого моего деда, бабушку и меня.

О разыгравшейся здесь почти полвека назад драме мне рассказал Сева — Всеволод Платонович Волков — мой двоюродный брат — сын дочери Троцкого (от первого брака) Зины, усыновленный после ее самоубийства Львом Седовым. По образованию химик, он живет здесь с перерывами уже пятьдесят лет, ведет фармакологическую фирму и заботливо опекает своих четырех дочерей, разительно похожих одна на другую.

Как причудливо все перепуталось. В музее-квартире Фриды Кало над ее кроватью — портреты Сталина и Мао. А у Севы в библиотеке — бюст Фиделя Кастро. Отец Севы — Платон Волков — погиб в советском застенке. Недавно Сева ездил в Советский Союз, откуда был вывезен мальчиком, и ему пришлось общаться со своей сводной сестрой (дочерью Зины от предыдущего брака) через переводчика. Русского он совсем не знает. Его жена говорит только по-испански. Она все старалась меня повкуснее накормить и возила по окрестным ярмаркам. Я накупила множество сувениров.

[1] Режиссер фильма Артуро Рипстейн.— Ред.

С Севой меня когда-то давно познакомил Гарольд. Еще в Нью-Йорке они как-то поздно вечером приехали ко мне в Бруклин. С одной из его дочерей — Норой — я и сейчас изредка вижусь. Она живет недалеко от меня, на Лонг-Айленде. Нора замужем за американцем, она — ученый-медик. Ее старшая сестра Вероника — литератор. Ее две сестры-двойняшки — одна экономист, другая врач.

Сева, живший с матерью в Вене, а затем, после ее смерти, с дядей в Париже, говорит по-немецки и по-французски. Мы с ним объяснялись по-английски. Но он так давно живет в Мексике, что испанский язык ему ближе других. Между прочим, в ту ночь, когда Сикейрос со своим отрядом напал на дом Троцкого, Сева был легко ранен в ногу. Помнит он и Меркадера.

Я ходила по этому полупустому, неуютному, запущенному дому, затерявшемуся в тихой улочке мексиканской столицы, по воле случая вобравшему в себя гулкий отголосок всемирно-исторической трагедии русской революции, и размышляла. Я рассматривала висящие в кабинете фотографии хозяина дома и силилась представить его себе не основоположником дьявольской ереси, не предметом жгучей ненависти Сталина, не знаменитым политическим деятелем первой половины XX века, а просто человеком. Темпераментным литератором, неугомонным честолюбцем, вечным скитальцем. Моим дедушкой, наконец. Но — тщетно. Проклятие его имени со страшной силой давило на мою психику на протяжении всех лет моей сознательной жизни в Советском Союзе, и даже теперь я не могла стряхнуть с себя мистику так долго внушаемых мне предрассудков.

А кроме того, слишком прочно он вошел в мой социальный опыт как источник потенциальной опасности, всегда грозившей мне и моим близким в силу нашего родства. Как олицетворение изначально преследовавшей меня с неумолимостью античного рока трагической вины. Вины принадлежности к его роду. Ведь за него меня могли в любой момент ошельмовать, отвергнуть, лишить, исключить, уволить... И хотя он, конечно же, не подозревал о моем существовании — мне было четыре года, когда Меркадер выполнил высочайшее партийное поручение — эта принадлежность исковеркала биографии мою и моих близких, изуродовала постоянным страхом наши личности, принизила наше гражданское самосознание.

Но ведь в этом доме я впервые узнала, как выглядел, правда, лишь в юности, мой отец. И бабушка Наталья. Они-то ведь были не отвлеченные символы, не политические эмблемы, не преданные анафеме персонажи из учебника истории партии, а «частные лица», просто — люди. Родня... Ах, если бы! Только тут я поняла, что пребывание в Америке неожиданно отдалило меня от них. Как ни странно, мне легче было представить себе их родней там, в России, где их неведомые образы обладали для меня ничем не восполнимой теплотой и интимностью именно благодаря тому, что были моей сокровенной тайной. От всех, даже от друзей...

Я постояла во дворе у могилы (где после кремации похоронили прах Л. Т.) с водруженной над ней бетонной стеллой, на которой бросаются в глаза непомерно большой горельеф в виде серпа и молота, а над ним лаконичная надпись: LEON TROTSKY. Под влиянием своих мыслей я восприняла как условные знаки и то и другое. Серп, скрещенный с молотом, выглядел здесь наивной и архаичной геральдикой давно отгремевших бурь. А надпись — как зловещий иероглиф всегда опасной для человека близости к истории.

По невольной ассоциации я подумала о скромной, никак не привлекающей экскурсантов со всего мира могиле моего другого деда — в Москве, на территории старого крематория. Память вдруг воскресила его немноголюдные похороны, осенний вечер, кучку родственников, бабушку, тетю, дядю, привезшего гроб с покойным из Александрова в кузове «левого» грузовика. И еще я вспомнила, что оба моих деда, как и Сталин, родились в 1879 году.

А потом, словно по канонам дурной беллетристики, мне почему-то именно тут, в Койоакане, вспомнилась новосибирская пересылка (кажется, ее в свое время не миновал и Троцкий) и наш этап в Усть-Тарку. Как нас всех напоследок подвезли в кузове полуторки, высадили на центральной площади поселка и сдали в отделение местной милиции.

— Кончились этапы большого пути,— сострил кто-то из прибывших с нами «социально опасных», получая на руки документ с только что проставленным местным штампом.

— Будете являться сюда каждые десять дней на отметку,— говорил, вручая прибывшим временные удостоверения, молоденький лейтенант.— А теперь идите устраивайтесь, как кому повезет.

— Но мы совсем без денег,— пожаловался ему дедушка, мой смирный незлобивый дед.— И с нами ребенок,— показал он на меня.

— Какой же это ребенок!— возразил лейтенант.— Барышня! Скоро вместе с вами выбирать будет... Вы народ хоть и ссыльный, но в правах поражение по вашей статье не предусмотрено.

Не буду рассказывать здесь, как кто-то тогда над дедом сжалился, и на одолженные гроши ему удалось телеграфировать в Москву о нашем бедственном положении; как нас согласились пустить под крышу в долг (три места на полу — неслыханная по тем условиям удача — Усть-Тарка была буквально забита сосланными); как нам еще раз повезло — от дяди из Москвы молнией пришли деньги, и мы, на зависть окружающим, случайно приобрели землянку (за баснословную сумму и на самом краю поселка, но зато свою!).

А вскоре наступила зима, сибирская, свирепая, и землянка казалась совсем похороненной под сугробами; и внутри круглые сутки горел присланный из Москвы керогаз; и старики жили там, не раздеваясь; и дням этой пещерной жизни, похожим один на другой, казалось, не будет конца.

Но один день среди этой сплошной беспросветности запомнился им навсегда. В то утро издалека неожиданно донеслись до слуха деда лихие переборы гармошки. Они стремительно приближались, и когда удивленный дед выбрался наружу, перед землянкой била копытами совершенно сказочная тройка белых лошадей с вплетенными в гривы цветными лентами и с бубенцами на дуге коренника. Тройка была впряжена в устланные коврами розвальни, на которых полулежал подвыпивший гармонист. Его гармошка на минуту умолкла, и заплетающимся языком он объяснил деду, что сегодня выборы в Советы и что его и бабушку ждут на избирательном участке. После чего снова принялся наяривать на своем инструменте.

— Ничего не поделаешь, придется ехать,— объявил дед, спустившись за бабушкой.— Такая честь оказана!

И они — социально опасные ссыльные старики — промчались через всю Усть-Тарку на немыслимо прекрасной тройке с бубенцами, чтобы, не заглядывая в выданные им бюллетени, проголосовать за сталинский блок коммунистов и беспартийных и чтобы в итоге голосования значилось: 99,99 процента участвующих.

Надо ли говорить, что обратно мои старики долго плелись пешком.

Вот такое воспоминание почему-то вдруг посетило меня через тридцать с лишком лет, когда я задумчиво стояла в этом кактусином мексиканском дворике, глядя на мемориальный дом одного из первых председателей Петросовета. Ах, если бы это воспоминание можно было выставить в этом доме-музее в качестве еще одного экспоната. Ведь ссылку в Сибирь мой смирный дед получил именно за то, что у меня оказался еще и «демонический» дед. Не только сын за отца отвечал, вопреки лицемерно предложенной Сталиным максиме, но один мой дед отвечал за другого моего деда.

Прежде чем покинуть вселяющий грусть дом в Койоакане, я сделала своим поляроидом несколько снимков: крыльцо при входе, интерьер, этажерка с комплектами «Нового мира», «Знамени»» и «Октября» за 1940 год. Потом, когда я смотрела фильм «Фрида», эти три плана бросились мне в глаза как тайный знак запечатленной авторами картины печали, исходящей от этого дома.

Прощаясь с Севой, я спросила его о том, что мучило меня самое: кто он по национальности? Как он сам считает? Разговор шел по-английски, поскольку русского он совсем не понимает.

— Ай синк джаст мексикен...— не сразу ответил он.

Приезжал Вадик. Ему дали отпуск. Остановился он не у меня, а у бабушки, то есть у моей бывшей свекрови, чтобы не тратить время на поездки в город. Я провела с ним уик-энд — мы пошли в кино, смотрели «Ностальгию» Тарковского, а потом уплетали бананы и запивали черным кофе, потому что он ест только кошерное. В будущее воскресенье повезу его в Филадельфию — от меня это час езды. Вообще-то я вожу машину не слишком — у меня «реакция пешехода», и я стала плохо видеть, но пока справляюсь.

В отличие от меня, Вадик лишен каких бы то ни было комплексов, он знает, во имя чего живет, и ведет себя как настоящий мужчина. Только — набожный. Конечно,

он догадывается, что мне в Израиле решительно не понравилось, и его это огорчает. Но он даже не пытается заговорить со мной на эту тему.

Ах, если бы он знал, как мне хочется освободиться от прошлого, начисто забыть его, избавиться от видений былого и зажить в этой замечательной стране так, будто ничего другого у меня и не было. Ему там, в Израиле, это удалось, и он спокоен. А я все еще суечусь душой, жажду выбраться из трясины воспоминаний, а потому, наверно, нервничаю. И энергия из меня порою бьет где надо и где не надо...

Помню, на протяжении целого года, что я жила в Бруклине, мне часто снился один и тот же кошмарный сон. Будто я хожу по длинным, темным коридорам ОВИРа в ужасе от того, что не понимаю, как и почему очутилась опять в Советском Союзе, да еще без документов. И каждый раз, проснувшись, долго не могла понять, где же я все-таки нахожусь: в Москве или в Америке? Позже, когда я покинула Бруклин, этот сон постепенно становился все менее пугающим, а затем и вовсе перестал меня преследовать. Но когда я после разрыва с Александром вернулась в Нью-Йорк и у меня не было ни работы, ни пристанища, сон этот внезапно вернулся ко мне, однако уже не как кошмар, а как избавление: я дома, ничего не надо искать, никуда не надо ехать...

«Ну и ну!..— размышляла я, проснувшись.— Вот уж такого я от себя не ожидала...»

А тут, относительно недавно уже, мне предстояло отправиться на уик-энд со своими одноклубницами в Пенсильванию, имея при себе, как было сказано в приглашении, 25 долларов, купальник и что-то еще. И вот накануне мне приснилось, что именно так, налегке, я вместо Пенсильвании попала в Москву, повидала родственников и друзей и в тот же день вернулась к себе в Штаты. Этот сон был так реален и так печален... Хуже, чем кошмар...

Раньше я не понимала, почему все непричесанные и неряшливые бабы так негодуют когда телевидение показывает женщин в качестве «секс-объекта». Но вот как-то я ехала по шоссе следом за автофургоном, на котором красовалось некое олицетворение соблазна: пышная грудь, тонкая талия, очаровательная попка, вздернутый носик... И вдруг во мне закипела адская злость:

«Вот это они имеют в виду?! Почему стиральные машины, пылесосы, скороварки и т. п. должны рекламировать женщины? Мы для вас обслуга, что ли?..»

Одна моя знакомая, которой я поведала эти мысли, смущенно посмотрела на меня:

— А как мне быть, если я счастлива именно тогда, когда убираю и готовлю для мужа?..

А как мне быть, спрашиваю я вас, если я живу одна на другом континенте; в другой стране, без дома, без мужа, без языка, страшно далеко уже от себя прошлой и, наверно, еще дальше от сына с его чужим будущим? Как быть, если моя биография так фатально переплелась с историей? Как быть, если во мне нескончаемо — и я это чувствую на каждом шагу — гены терпимости и смирения спорят с генами неприятия и протеста? Как быть, если там я ни о чем уже не мечтала, а здесь ни о чем еще не забыла?..

Буду ли я довольна и дальше здешней жизнью? Не сомневаюсь! Если только по-настоящему обрету «здешние» мечты и окончательно подчиню себе «тамошние» воспоминания.

Мне опять предстоит сменить жилье. Мой хозяин, очень милый пожилой человек, не предупредил при сдаче квартиры, что дом его продается. А я к этому жилью уже привязалась. Хотя бы потому, что тут на участке растут розы и мне разрешено украшать ими свою комнату. Разрешено мне также вволю кормиться помидорами, которые из любви к искусству выращивает хозяин. Ну, и кроме того, через дорогу — магазины, где можно, никуда не выезжая, купить все что угодно, от зубной щетки до солидной мебели.

Жаль...

Из всей нашей семьи, приехавшей в Штаты, больше всех довольна переменой судьбы, как ни странно, моя бывшая свекровь. Правда, поначалу она очень плакала, потому что в Москве остались ее незамужняя дочь со своей 13-летней девочкой. Но вскоре и они приехали, так что вся семья оказалась в сборе.

Моей свекрови восемьдесят семь лет. Она упорно учит английский, красит губы и ненавидит Советский Союз.

— Они мне там все врали,— не может успокоиться она.

— Они всем врали, но не все верили,— бесстрастно замечает дочь.

Живет свекровь на верхнем этаже. И вот как-то во время сильного дождя у нее стало капать с потолка — совсем, как у нас,— видно, смотритель давно не проверял крышу. Дело было ночью, на звонки смотритель не отвечал, по-видимому, он почел за благо отключиться. Тогда свекровь позвонила в полицию. Полисмены тут же явились, увидали старую леди, расставляющую тазы, вытащили смотрителя из постели и обязали его доложить о происходящем хозяину дома. Словом, на другой день крыша была починена, а свекровь до сих пор сокрушается, почему она не переехала в Штаты еще пятьдесят лет назад:

—Такая интеллигентная страна!..

Кстати, мы, советские, попав в Америку, любим поговорить о том, что здешнее понятие интеллигентности чем-то отличается от нашего. Я раньше как-то не придавала таким разговорам значения, но однажды эта тема возникла у нас дома, за столом, и мой недолгий муж — профессор социологии — высказался в том духе, что интеллигентным человек может быть лишь в том случае, если он верующий. Я позволила себе с ним не согласиться и заметила, что просто веры недостаточно. Что интеллигентность предполагает наличие высокого нравственного начала в сочетании с широкой образованностью. Что в данном случае важнее всего сумма гуманитарных, а не узкопрофессиональных знаний и положительных людских качеств.

И еще что-то я говорила в том же духе, причем — с неожиданной для себя горячностью. Мол, хороший человек, если он не обладает элементарным кругозором, так и будет хорошим человеком, но интеллигентом его не назовешь. И особенно яростно разоблачала противоположное сочетание, словно предчувствуя наш близкий разрыв:

— Мало ли вокруг нас высоколобых интеллектуалов, скрывающих свою непорядочность под маской религиозного ханжества...

Как в воду глядела.

Чтобы узнать, что собой представляет человек, с которым тебя свели обстоятельства, тут часто прибегают к помощи самых элементарных тестов. Например, таких:

— Какие фильмы вы бы взяли с собой на необитаемый остров?

Я давняя поклонница кино, и, видимо, у меня это фамильное: у мамы в Москве уцелел брат — литературный критик. В конце сороковых годов его объявили космополитом и долго не печатали. После вынужденного перерыва его имя вновь стало появляться в прессе, но теперь он занимается преимущественно кинематографом, который всегда страстно любил. Так вот я ему как-то написала отсюда, что, если бы пришлось отбирать на необитаемый остров видеокассеты, то я бы взяла «Русские идут», «Кабаре» и «Корабль дураков».

С особым интересом (сейчас вам станет ясно, почему) я смотрела, тоже уже недавно, картину, английского режиссера, чье имя, к сожалению, не запомнила, под названием «Зина»[2]. Это биографический фильм, посвященный дочери Троцкого от первого брака, расторгнутого им еще до революции. Зина — странное, неуравновешенное существо — молодая женщина, без памяти влюбленная в отца, которого она почти не знает. Ее мучают какие-то эротические комплексы, ее преследуют страшные политические предчувствия. Она предвидит приход Гитлера к власти и верит, что только отец понимает всю меру опасности, которую представляет собой грядущий фашизм. Зина едет в Вену и лечится у Фрейда, раскрывая ему во время психоаналитических сеансов свои потаенные кошмары. Картина серьезная, но несколько занудливая, хотя и с хорошей актрисой в заглавной роли — она же играет героиню в «Ностальгии» Тарковского[3].

Как и в фильме «Фрида», о котором я уже рассказывала, автор «Зины» тоже стремится к подлинности антуража. Например, многие эпизоды этой картины сняты в реальной квартире Фрейда, ставшей после его смерти мемориальной.

---

[2] О фильме см. статью Е. Карцевой «Лаокоон или Троянский конь?» — «Искусство кино», 1990, № 3.

[3] Актриса Домициана Джордано.

На экзамене по английскому языку нам, претендующим в будущем на получение американского гражданства, предложили написать такое сочинение: «Чего мне здесь, в Штатах, недостает из того, к чему я привык у себя на родине?» Я стала мысленно перебирать повседневные обстоятельства своей советской жизни, отвечающие заданной теме. Сначала в голову лезли всякие иронические ответы: недостает тотального дефицита, нескончаемых очередей, паспортной системы и тому подобных прелестей. Но мне хотелось быть серьезной и припомнить из своего былого существования какие-то действительно необходимые навыки, что-то душевно важное... Словом, вернулась я к действительности уже где-то в середине урока, вся зареванная, бессмысленно вперившая взор в промокший от слез чистый лист бумаги. И испугалась не на шутку — этак я никогда не стану американкой.

Правда, стала ли я здешней?

С тех пор прошло много лет, и я давно гражданка США.

В Израиле я побывала не раз. В первый после развода с Александром и возвращения к одинокой жизни. Уж очень мне тогда было тошно, и, честно говоря, я серьезно подумывала о воссоединении с сыном, так что это была отчасти разведка. А второй раз побывала там совсем недавно, чтобы посмотреть на внука.

Израильский ландшафт напомнил мне те края в Советском Союзе, которые еще не совсем Азия, но уже вроде и не Европа. И, как я выше говорила, мне там здорово не понравилось. Не в пейзаже, конечно, дело.

— В Тель-Авиве я бы, наверно, еще могла жить,— рассказывала я о своих впечатлениях Вадику.— Там хоть не так командуют «пейсатые» и не обязательно соблюдать субботу.

Но сын меня утешил.

— Погоди, мать,— сказал он,— когда мы придем к власти, субботу будут соблюдать везде.

— Ты — Хомейни,— сказала я.

— А что,— сказал Ребенок.— Хомейни — по-своему честный человек.

— Да кто у вас тут останется, если вы придете к власти?— возмутилась я.

— Ничего,— опять утешил меня Ребенок.— Чем меньше, тем лучше. Зато это будут железные люди.

— Дурак!— сказала я.

На эти темы мы больше не разговаривали. В конце концов, он строит свою жизнь сознательно и убежденно. Его не пугает, не отталкивает, а напротив, манит непосредственная близость к истории. Он еще не постиг химеричности связанных с ней вожделений. Это его собственный выбор, а не прихоть генетической лотереи, как в моем случае. Он хочет *участвовать*, и это его право. Для меня причастность к истории была невольной и фатальной — преимущественно из-за этого я и покинула Россию. А он сам фанатично стремится к этой близости и еще радуется, что обрел ее в Израиле. Ах, если бы он все понимал! Ведь история охотнее всего расправляется как раз с теми, кто к ней льнет, кто всегда у нее под рукой. Разве в его родословной мало тому подтверждений?..

Мои разговоры с невесткой тоже не привели к взаимопониманию.

— Анат,— говорю я ей,— надо учиться, получить образование.

— Мое образование — Тора,— говорит она.

— Ну, хорошо,— говорю я,— а профессия?

— Моя профессия — дети,— говорит она.

Тем не менее, Анат мне полюбилась сразу. Несмотря на всегда покрытую платком голову, как и подобает верующей замужней израильтянке, на вид она — ребенок из моего голодного детства, лет этак на двенадцать. И я все норовлю ее потискать.

— Мать, оставь ее в покое,— говорит мой рассудительный сын.— Ты ее смущаешь.

И уж совсем меня очаровал малышка. Мне и сейчас хочется положить его себе на грудь и замереть в блаженстве.

Но им не до блаженства. Даже Анат не расстается с пистолетом — он всегда у нее в сумке. За овощами и фруктами они вынуждены спускаться на арабский базар, а за всем остальным отправляться в Кирьят-Арбу. Два раза в неделю приезжает магазин-автобус, и тогда на площадь высыпает весь их поселок. Бежит с горки и Анат с маленьким в коляске. Она торопливо загружает коляску покупками и толкает ее обратно

на горку. Крохотная, изящная, родом из какого-то совершенно непредставимого Йемена...

На днях она родила дочку. Как странно: я — дважды бабушка. Кажется, мне уже пора брать уроки иврита, иначе я скоро не смогу общаться с внуками.

На обратном пути из Израиля я провела несколько дней в Париже, о чем еще, может быть, поведаю подробно. Пока скажу лишь, что тут исполнилась моя давняя мечта — я снова стала обладательницей миниатюрной копии одной из химер, украшающих Нотр-Дам. Да, я наконец приобрела точное повторение той самой каменной статуэтки, что досталась мне в наследство от отца и бесследно исчезла, когда меня увезли в детский приемник.

Теперь я неизменно любуюсь ею, хотя и побаиваюсь ее зловещей мудрости. В ее остановившемся взгляде, во всем ее облике мне видится предостережение против темных сил истории; напоминание о бесплодности требуемых ею жертв; понимание тщетности возлагаемых на нее надежд. Я смотрю на свою химеру, и мне по сердцу ее многовековой скепсис — лучшей эмблемы для моего случая жизни не придумаешь.

Кажется, я становлюсь убежденной феминисткой.

Мой советский муж всегда придерживался теории, согласно которой суть женщины вторична: ей суждено лишь дополнять и развивать достигнутое мужчиной. На меня он возлагал две взаимно исключающие функции: я должна сидеть дома и воспитывать ребенка, но я же должна ставить опыты и писать диссертацию. Признаться, я не выполняла ни того, ни другого. Я с неуемным любопытством носилась по всему Советскому Союзу, из командировки в командировку, то там, то здесь отлаживая технологию красочных покрытий, а в промежутках отписывалась, составляла скучнейшие отчеты. Зато побывала во многих краях, повидала, как живут люди в разных республиках. (Трудно живут.)

Что касается теории мужа, то, сказать по совести, я ее отчасти разделяла. В самом деле, почему я не знаю хотя бы по имени ни одной женщины-философа или женщины-композитора? Почему так мало нас в литературе или в живописи? Да и в науке. Ну, опять Софья Ковалевская, ну, опять Мари Кюри! А что, если Софья Ковалевская на поверку непомерно раздута советской пропагандой, а Мари Кюри светит отраженным светом своего действительно блестящего супруга?

Здесь, в Америке, мужчина умеет по-настоящему и готовить, и стирать, и делать покупки. Впрочем, ничего удивительного, здесь все это легко и просто. Работа тут обязывает выкладываться до предела, она отнимает много сил, даже когда представляет несомненный интерес. А жить тут легко. В Союзе было как раз наоборот.

Володя, тот до сих пор все тоскует по прошлому. Там у него было много товарищей, был институтский спирт под рукой, были ученики и ученицы. Им восхищались. Здесь он просто много работает и получает хорошую зарплату.

Между прочим, наши общие (еще по Москве) друзья, тоже оказавшиеся здесь, недавно решили последовать нашему примеру и тоже развестись. Это после двадцати пяти лет совместной жизни! Естественно, они захотели посоветоваться с нами, как с людьми, уже располагающими на этот счет известным опытом.

— Конечно, разводитесь,— сказала я им.— Поначалу, разумеется, это очень тяжелое испытание. Все время плачешь и места себе не находишь. Зато потом вдруг с удовлетворением замечаешь, что уже никого не нужно во всем слушаться. И вообще открывается много возможностей — можно путешествовать, писать воспоминания, да мало ли что! Живешь сама по себе — это ли плохо?..

И вдруг я вспомнила.

Когда мы с Александром приехали из Флориды и обосновались у него, я однажды обнаружила в подвале два красных картонных чемодана советского производства. Мне это было ясно, поскольку точно с такими чемоданами приехала в Америку и я. Их в Москве тогда так и называли — «еврейские чемоданы». Спустя какое-то время я стала догадываться, что то были чемоданы моей предшественницы, по всей вероятности, далеко не единственной, прошедшей через этот дом в качестве жены хозяина.

Больше того, когда у нас дошло до развода, Александр счел нужным показать мне письма и фотографии моих потенциальных соперниц, откликнувшихся вместе со мной на его брачное объявление. Из этих писем я смогла заключить, что меня Александр предпочел другим женщинам преимущественно потому, что я показалась ему тогда самой покорной.

Но тут он явно ошибся.

У меня прямо под окнами раскинулось нечто вроде торгового центра. Когда мне плохо, я иду туда, покупаю что-нибудь за доллар, и у меня сразу становится легче на душе. Когда мне хорошо, я тем более охотно отправляюсь туда, и мне сразу становится еще лучше.

Вся моя прежняя жизнь прошла под знаком неистребимой нищеты, даже когда я стала получать приличную, по советским стандартам, зарплату. При этом я очень любила всевозможную бижутерию — бусы, браслеты, кольца, клипсы, кулоны — этого добра у меня было вдоволь. Из-за стесненности в средствах многое я мастерила сама, для чего очень подходил трудно доставаемый, а потому особенно вожделенный журнал «Америка». Я вырезала из цветной иллюстрации, напечатанной на его прекрасной мелованной бумаге, длинный узкий треугольник, скатывала его с тупого конца и таким способом получала очередную бусину.

Когда мы покидали Советский Союз, у меня подобного барахла набралась целая кастрюля, и мужу пришлось на повышенных тонах объясняться в аэропорту Шереметьево с бдительными таможенниками, досматривавшими наш багаж. Они все искали в этой кастрюле золото или бриллианты, или просто здравый смысл. Тщетно! Разочарование их было велико — они уже предвкушали крупную взятку за провоз драгоценностей, что тогда широко практиковалось.

Попав сюда, я очень быстро от подобных «драгоценностей» избавилась и храню только большую металлическую бляху с красными камнями и подвесками. Хорошо помню, как она была приобретена. Я торопилась на какое-то очередное предприятие, где внедряла новую технологию, но по сути, ни о чем не думая, все-таки забежала в Ювелирторг. И вдруг увидала «это»! Я бросилась обратно на службу, заняла денег, снова метнулась в магазин и купила-таки эту немыслимую здесь брошь. Теперь уж буду хранить ее до конца дней как свидетельство мизерности моих былых вожделений.

Значит ли это, что здесь я стала другой? Да, во многом. Но, если говорить начистоту, я так и не стала здешней и, боюсь, никогда уже не стану. И наверно, я сберегла эту огромную бляху еще и потому, что теперь она для меня — материальное выражение того бессмысленного и нелепого, но заветного и милого сердцу, что осталось и уже пребудет во мне неизменным. Что я невольно сохранила в себе от прежнего состояния души.

Я знаю, что никогда уже не привыкну смотреть бейсбол.

Я знаю, что никогда уже не привыкну к температуре по Фаренгейту.

Я знаю, что никогда уже не привыкну к здешней конструкции оконных рам.

Да мало ли к чему я уже не способна привыкнуть! Приспособиться. Примениться. Прирасти сердцем... К нескрываемой меркантильности, например. К великой расчетливости во всем. К напускной бодрости...

Здесь есть специальные курсы, где женщины постигают теорию бейсбола, специально чтобы сопровождать мужей на стадион и квалифицированно сопереживать им, а не томиться в ожидании «болеющего» супруга дома.

Мне и сейчас стыдно, что годам к двадцати пяти я настолько погрязла в своем советском прагматизме, что, не стесняясь, во всеуслышание, третировала классическую музыку.

— Дура, сходи хоть разок в консерваторию,— посоветовала мне подруга.

Я пошла. Села в глубокое мягкое кресло, попробовала следить за мелодией и... заснула. Не столько даже от эстетического невежества, сколько от давней, неутолимой московской усталости. Очнувшись, я стала исподтишка наблюдать за соседями. И что же я увидела? Молитвенное выражение лица у одного, слезы на щеках у другого, а третий сидел, запрокинув голову, с закрытыми глазами. Мне захотелось проникнуться их состоянием, и я сама не заметила, как меня вдруг понесло по беспредельному океану музыки.

Здесь я несколько раз пыталась вызвать в себе этот «музыкальный момент», повторить это возвышенное состояние души. Но почему-то у меня ничего не получалось. Только еще острее становилось чувство заброшенности, отъединенности от сидящих рядом.

Не так давно я съездила на несколько дней в Бостон к московской приятельнице. Родственники как раз прислали ей советскую пластинку — баритон, страстно восхваляя

свою возлюбленную, все время возвращается к одной мысли: «...А одиночество прекрасней!»

По мне, этот рефрен — самый подходящий девиз для человека, оказавшегося в чужой стране... Утешающий?

Я возвращалась из Бостона поездом, и фраза о предпочтении одиночества неотвязно преследовала меня всю дорогу. Даже когда стук колес на какое-то время мысленно перенес меня в далекое прошлое, в тот «столыпинский» вагон, с которого начался когда-то наш этап в Усть-Тарку. Вышло так, что бабушку тогда доставили с Лубянки первой. Вагон был еще пуст, и, по ее рассказам, она никак не могла понять, почему начальник конвоя отвел ее в самый конец, в специально отгороженное металлической сеткой купе для солдат охраны, усадил на лавку и сказал:

— Вы, мамаша, только не волнуйтесь... Спокойнее... Сейчас привезут дорогих вам людей. Обождите немного и не волнуйтесь...

Вагон между тем стал наполняться крикливой шпаной, которая первым долгом стремилась завладеть верхними полками. Наконец, с очередной партией арестантов привезли дедушку. Начальник конвоя сам привел его в последний отсек, к бабушке, и сказал:

— Еще немного обождать придется...

А спустя какое-то время привел к ним меня.

Мы трое так и ехали до самого Новосибирска в отгороженном для охраны отсеке, вместе с солдатами и их командиром — молоденьким лейтенантом. Покровительствуя нам, он явно нарушал инструкцию и, конечно же, сильно рисковал, любой из его солдат мог на него настучать и тогда — прощай офицерские погоны. Но, видно, в этом простом русском пареньке билось великодушное сердце, и жалость к двум немощным старикам с девочкой-подростком пересилила в нем страх разжалования. Даже в этой специфической среде, несмотря на жесткий отбор, попадались хорошие, добрые люди.

А «столыпин» наш все те долгие дни и долгие ночи жил своей разнузданной жизнью. В воздухе висела неумолчная брань, во всех отсеках резались в карты, по каждому поводу то здесь, то там вспыхивали драки, какие-то расхристанные полуголые тетки метались по вагону, и бабушка тщетно пыталась заслонить от меня наиболее откровенные сцены царившего по ту сторону сетки свального греха...

«...А одиночество прекрасней...»— машинально повторила я про себя в очередной раз полюбившуюся фразу и... вернулась к действительности. Просторный чистый вагон с огромными зеркальными окнами, плавно покачиваясь на стыках, приближался к Нью-Хейвену. Хорошо одетые люди, расслабившись, сидели в мягких креслах. Кто разговаривал с соседом, кто читал газету, кто жевал бутерброд.

«А одиночество прекрасней...»

В Нью-Йорке 37 процентов одиноких мужчин и женщин. Часто, гуляя по городу, я с любопытством присматриваюсь к этим беднягам. Ими полны — особенно по вечерам — кафе и рестораны. И, видимо, чем дальше, тем их, вернее — нас, становится больше, а женщин, эрудированных в бейсболе и готовых в этом качестве сопровождать мужей на стадион, все меньше и меньше.

Но самые одинокие здесь, пожалуй, все-таки мои соотечественники. У меня такое впечатление, что там, на родине, все мы были ближе и необходимее друг другу. Может быть, оттого, что мы были бедные? Неужели одиночество приходит к нам вместе с личной независимостью, как неотъемлемое следствие ширящихся возможностей человека? А если так, то неужели оно в будущем станет естественным состоянием человечества?

Грустно...

Помните, как Сэмюэлу Клеменсу — он же Марк Твен — объясняли, что значит водить пароход по Миссисипи, и он применил эти сведения на практике? Помните? Да? Так вот, примерно так же я стала водить автомобиль, начав осваивать эту премудрость на какой-то жестянке, от которой быстро избавилась еще до путешествия во Флориду. Но по-настоящему взялась за дело уже на севере, когда была замужем за Александром. Там у меня был подержанный «стейшн-вагон», на котором я и вернулась с севера, после нашего брачного разрыва. Мне очень нравилась эта маленькая машина, хотя с ней у меня связано немало горьких переживаний новичка.

Тронувшись самостоятельно в Нью-Йорк и испытывая священный ужас перед дальностью предстоящего путешествия, напряженностью движения на магистральной дороге и суммой уплаченной страховки, я у первой же развилки обратилась за помощью к человеку, который подстригал газон на разделительной полосе. Он подробно объяснил мне, где и куда сворачивать. Я старательно выполнила все его указания и минут через сорок приехала... на то же место. Он снова растолковал мне мой маршрут, я снова поблагодарила его и через какое-то время опять оказалась возле него. Так я начинала.

С тех пор, отправляясь в дальнюю поездку в поисках работы, я обычно выезжаю с таким расчетом, чтобы иметь на всякий случай часок-другой в запасе. На узких и незнакомых дорогах мне и сейчас лучше не торопиться, так что за мной неизменно тащится длинная вереница машин, а впереди не видно ни одной. Будучи великодушной, я изредка съезжаю на обочину, даю согражданам возможность обойти меня, а сама пристраиваюсь в хвост. Через какое-то время этот маневр повторяю, но только в том случае, если мне сзади не сигналят. Если же слышу за собой нетерпеливые гудки, прихожу в ярость.

— Гуди, гуди!— кричу я по-русски.— Будешь сигналить — вообще с места не сдвинусь...

В подобных случаях до меня обычно доносится один и тот же возмущенный возглас:

— И где только такой права дали?!

— Далеко,— отвечаю я.— Там, где люди и повежливее, и поприветливее...

Словом, машина меня редко радует.

Вот уже совсем недавно возвращаюсь из соседнего городка в часы наибольшего траффика и все время проезжаю нужный поворот. Снова и снова спохватываюсь, уже когда еду не к дому, а от дома. Кончилось дело тем, что я съехала на обочину, выключила мотор и дала волю слезам. Домой приехала поздно вечером.

Сейчас у меня новый «форд», но я не испытываю к этой машине никаких чувств. Может быть, потому что, едва я ее купила, она сразу испортилась. Совсем как у нас в Союзе. И орала я на представителей фирмы тоже, как у нас в Союзе. Вся моя вроде бы уже угасшая здесь агрессивность, к моему собственному удивлению, вдруг снова воспряла, и я «качала права» с былым сладострастием. Смущенные фирмачи, надо отдать им должное, безмолвно выполнили все мои требования.

Да, больше всего я любила свой подержанный «стейшн-вагон». Наверно, все дело в том, что он послужил мне верой и правдой как раз в те дни, когда жизнь обошлась со мной особенно жестоко. И как жаль что вскоре, осенней холодной ночью, эта машина, что называется, умерла у меня под окном.

Я здесь уже десять лет. За это время ушло из жизни много близких мне людей как там, так и здесь. В Москве умерла от рака моя тетя, которая меня любила и всегда обо мне заботилась, а я, поглощенная своими здешними неудачами, даже не ощутила боли утраты. Наверно, еще и потому, что не видала ее страданий. Я только поняла, что дядя остался один. Он вдруг написал мне. Раньше он мне никогда не писал, очевидно, по соображениям безопасности. Он впервые почувствовал себя совершенно одиноким и обратился ко мне как к товарищу по несчастью. Между прочим, я собираюсь послать на его суд эти записки.

Смертельно заболела в Таллинне моя мать: инфаркт, а потом инсульт. Отчим надорвал свое здоровье, ухаживая за ней, и умер на четыре дня раньше. Похоронили их вместе.

И наконец — Гарольд. Мой старый друг Гарольд Робинсон, которого я сперва приняла за садовника моего «мексиканского» деда. Тот самый Гарольд, что десять лет назад на потеху всему Бруклину упорно учил меня, полнеющую подслеповатую бабу, ездить на велосипеде. Он почему-то вдруг уединился в Вермонте. Я однажды навестила его там, в глуши, одного в огромной холодной квартире. А недавно позвонила ему, но телефон оказался отключенным. Я даже не знаю, когда Гарольда не стало...

При том, что меня гнетет одиночество, ностальгией я не страдаю. И если тоскую по прошлому, то только по тем временам, когда Вадик был маленький и такой послушный. Но ведь дети — всегда так — вырастают и расстаются с родителями. Рано или поздно, но это неизбежно.

Одиноким человек может быть везде. Повсюду близкие и умирают, и уезжают. Повсюду расстаются и изменяют. Но как быть, когда некому рассказать, что я поменяла работу,

что теперь дорога отнимает у меня полтора часа туда и час обратно, и что в обоих случаях солнце светит мне прямо в глаза, застилая мир черным золотом. Как быть, когда никто не посочувствует, что утром полчаса у меня уходит на автомобильную пробку, потому что моя компания помещается возле Голландского туннеля, того, что на пути из Нью-Джерси в Манхэттен, а возле него всегда скопления машин. Как быть, когда некому пожаловаться — ведь мне в туннель не надо, но из-за этих скоплений и я не могу проехать.

Как быть, если в машинах с включенными двигателями сидят незнакомые люди и каждый читает свою газету, лишь изредка отвлекаясь от нее, чтобы немного продвинуться к цели...

Неизвестно, как сложилась бы моя жизнь, если бы мне суждено было разминуться с бедами, выпавшими на долю моей многострадальной родины. Однако история была изначально заложена в мою биографию не только хронологически, но и генетически. А тесное соприкосновение с ней предопределило и мою судьбу.

Постоянно чреватая карой по закону родовой мести, моя жизнь изначально несла в себе заряд неблагополучия и для меня, и для окружающих. Мало того что судьба самым жестоким образом лишила меня отца и деда, бездушно отвадила меня от матери, а сына от меня и коварно развела нас с мужем, она вдобавок пересадила меня на чужую почву.

И все-таки я не жалуюсь. Все могло быть гораздо хуже. Несмотря ни на что я утверждаю — судьба отнеслась ко мне благосклонно. Я живу «по-другому», и мне интересно. И с печальным удивлением оглядываюсь на пройденный путь, столь типичный в своей исключительности, столь причудливый в своей обыкновенности.

Такие дела. Такая вот история с биографией...

Из моего письма в очень высокую советскую инстанцию:

«...Пожалуйста, посодействуйте получить посмертную реабилитацию моему отцу — Сергею Львовичу Седову, вся вина которого состояла в том, что он был младшим сыном Троцкого. Мой отец остался в Союзе и погиб в лагерях — где, когда и при каких обстоятельствах, я не знаю. Если сможете что-либо уточнить, пожалуйста, сообщите.

Моя мать Генриэтта Михайловна Рубинштейн (впоследствии — Мерк) отбыла в лагерях на Колыме десять лет и потом жила там же (в поселке Ягодное) в ссылке. Она умерла 5 июня 1987 года в Таллинне.

Я родилась 21 августа 1936 года в Москве и жила с дедушкой и бабушкой. С ними же была в Сибири в ссылке. Все упомянутые лица — дедушка Рубинштейн М., бабушка Рубинштейн Р. и моя мать реабилитированы. Я по молодости лет обошлась без срока, и сейчас, с 1979 года проживая в США, собираюсь опубликовать письма моего отца к моей матери, написанные до моего рождения из красноярской ссылки. Письма сохранились чудом, они — личные, любовные. От хорошего, доброго, способного человека не осталось ничего, даже даты его смерти. Только несколько писем.

Пожалуйста, помогите получить посмертную реабилитацию Сергею Львовичу Седову...»

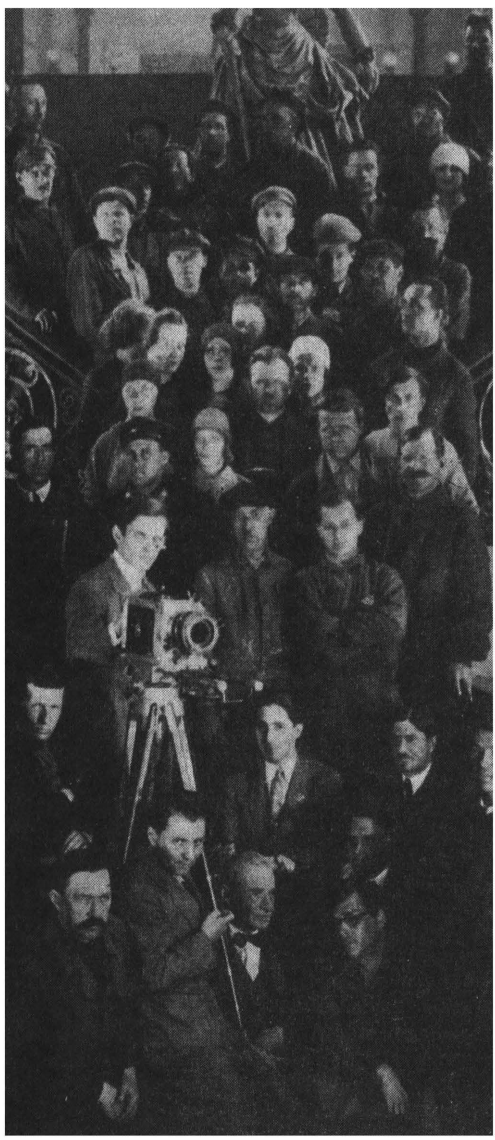
«...Сняты обвинения с Сергея Львовича Седова, сына Л. Д. Троцкого: его осудили на пять лет в 1935 году, но в 37-м расстреляли».

Из корреспонденции о пленуме Верховного Суда СССР. «Известия» 1988, № 327

Интервью «ИК»

«Новый Вавилон»: стареют ли фильмы?

Беседу с Леонидом Траубергом ведет киновед Наталья Нусинова



Наталья Нусинова. Первое название вашего с Григорием Михайловичем Козинцевым фильма было «Штурм неба». Почему вы решили сменить его на «Новый Вавилон»?

Леонид Трауберг. «Штурмом неба» назвал Коммуну Маркс. Будто бы парижане штурмуют небеса. Но это, во-первых, витиевато, а во-вторых, когда магазин называется «Новый Вавилон», так просто было назвать и картину «Новый Вавилон».

Н. Нусинова. А почему магазин — «Новый Вавилон»? Ведь в основе «Дамское счастье» Золя.

Л. Трауберг. Видите ли, для Парижа титул «современный Вавилон» являлся таким же популярным, как для Киева — «мать городов русских». Все даже в шансонетках пели: «Задавал всегда нам тон современный Вавилон».

Н. Нусинова. Для вас образом Парижа была Вавилонская башня?

Л. Трауберг. Тут имеется в виду не только смешение языков. Как известно, Вавилон был пленен персами и погиб, перестал быть самостоятельным государством. В 1929 году фактически приказал долго жить ФЭКС. Произошло это потому, что «персы» «Вавилон» смяли. И очевидно, как-то подспудно это ощущение вавилонского падения уже сопутствовало нам. А кроме того: ну, как выдумываются названия? Они получаются.

Съемочная группа «Нового Вавилона»

Н. Нусинова. А с вавилонской темой «Нетерпимости» это не было связано?

Л. Трауберг. Очень может быть. Мы любили Гриффита, хотя вершиной кинематографа для нас была не «Нетерпимость», а «Сломанные побеги». «Нетерпимость» мы признавали не всю. Там ужас сколько и бутафории, и глупой сентиментальности, но,с точки зрения кинематографа, там были великопленые находки. И поэтому, беря Вавилон, мы в какой-то степени подсказывали: вспомни судьбу Вавилона, как ее показал Гриффит. Ну, а была еще и совсем простая причина.

Н. Нусинова. Какая именно?

Л. Трауберг. Нам показалось, что это коммерческое название. Мы все-таки наивно верили, что делаем коммерческую картину.

Н. Нусинова. А между тем коммерческая судьба фильма была совсем печальная.

Л. Трауберг. Ну, ведь мы что сделали: у нас была типичная любовная мелодрама. Мы эту мелодраму вели очень ровно, строго и фабульно. Но к нам в монтажную ворвался Адриан Пиотровский и начал бешено вопить, что мы отстали от моды, что мы консерваторы и ретрограды, что мы иванóвские, что нам, наконец, захотелось плавного коммерческого кино. А вот Эйзенштейн выпустил статью «Четвертое измерение в кино», и ее надо изучать. Козинцев и я были чрезвычайно подвластны не моде, а, как говорится, новым веяниям, то есть мы со всем считались, на нас очень действовало все, что мы сами считали правильным, но что не нами найдено. И когда мы прочли статью Эйзенштейна, где он писал, что фильм вовсе не обязательно монтировать по фабульным переходам, и стали спешно перемонтировать картину, получилось нечто страшное, ибо сбитый с толку зритель не понимал, что к чему относится. У нас все было построено на перескоках. Это первое. А второе — музыка.

С точки зрения нормального киноиллюстративного процесса, музыка Шостаковича была просто диссонансом и даже какофонией. Ведь обычно в кинотеатре дирижер говорил оркестру: «В этом месте вы играете марш из «Спящей красавицы», а в этом месте, я не знаю — тремоло». А тут новое музыкальное произведение. Его надо разучить. А на это денег нет. Картина с музыкой Шостаковича шла только в трех кинотеатрах Ленинграда. И повсюду моментально разошлась с изображением. Ведь все не разучено. Поэтому и получалось: на экране похороны, а в оркестре канкан, или наоборот, на экране канкан, а в оркестре похороны. И еще, конечно, зритель: как это — вместо «Молитвы девы» или григовской «Сольвейг» — новое сочинение какого-то передового музыканта? Один авторитетный человек рассказывал мне, что он собственными глазами видел в кинотеатре «Аврора» запись зрителя: «Дирижер был пьян».

Н. Нусинова. Ну, а Пиотровский был доволен?

Л. Трауберг. Еще как! Причем очень любопытно. До сих пор помню: мы кончили «Новый Вавилон», и тут же — просмотр. Собрались люди принимать картину: из обкома партии Обнорский (очевидно, он потом пошел куда-то в Сибирь, такой интеллигентный человек старой петербургской складки, почему он был большевик, я не понимаю), Пиотровский, который уже был худруком, Эрмлер, Рокотов — редактор ленинградской газеты «Кино» и еще несколько человек. Показали картину, Шостакович сидел за роялем, играл, и когда кончилось, это был даже не восторг. Это был триумф. Выступил Пиотровский и, захлебываясь слюной, начал орать, что такой картины еще не было, что фильм должен получить орден, и вообще черт его знает что... Но все это было смешно, потому что после выступил Рокотов, у которого был голос кастрата, он был толстый, тучный, маленький и очень амбициозный. И он тоже начал орать: «Я не позволю опошлять картину. Как вы смеете хвалить эту картину! Не хвалить ее надо, а молчать надо. Молчать и плакать от восхищения». И все так выступали. А потом — потеха невероятная. Привезли картину в Москву и показали ее в Совкино на синклите. Что с нами сделали! Это представить себе невозможно!

Ведь начинался 29-й год. И носы резко почуяли, что ветер дует в другую сторону: формализм!

Н. Нусинова. Неужели никто вас не поддержал?

Л. Трауберг. Ну, почему. Например, Фадеев. Фадеев тогда еще был не тем человеком, каким он оказался потом. Ему фильм понравился. Он выступил на важном киносовещании, немножко, очевидно, подвыпив, потому что говорил чересчур долго и сказал, что не все ему симпатично в «Новом Вавилоне», что он находит режиссерские и актерские увлечения, не всегда выбираются самые лучшие средства, но в основном он за эту картину. И вот почему: потому что Лев Толстой учил, что важно не то, что человек делает, а что он в это время осознает, и «Новый Вавилон» показывает то, что было в истории: действительно крестьяне задавили Коммуну, и с этой точки зрения фэксы ступили на правильный путь реализма. Если принять во внимание все их предыдущие картины, то эту надо считать не только шагом вперед, но и прыжком. А кроме того, сказал он, Козинцев и Трауберг оказались первыми из советских режиссеров, кто не постеснялся трагически кончить картину. Потому что «Потемкин» кончается все тем же, что корабль прошел, «Мать» тем, что она все-таки идет со знаменем, в «Арсенале» Довженко человек не гибнет. А фэксы не постеснялись показать поражение Коммуны через то, что солдат роет яму для своей возлюбленной, которую должен расстрелять. Фадеев выступил очень хорошо, под большие аплодисменты. Козинцев был просто потрясен.

У картины были сторонники. Однако их было меньшинство. Но должен сказать, что пресса разделилась. Была статья Д. Б., которая называлась «Канкан в тумане». Это было образчиком отрицательного отношения к картине. И как ответ последовало письмо рапповцев. Рапповцам мы понравились, очевидно, из-за мнения Фадеева.

Н. Нусинова. Как странно: с одной стороны — обвинения в формализме, с другой — поддержка РАППа.

Л. Трауберг. Да, все это было очень странно. При этом, например, РАПП ненавидел Эрмлера, почему, я не понимаю. Они считали, что Эрмлер враг, а нас зачислили не в союзники, не в попутчики, но в «терпимые». Да что там РАППу — Эйзенштейн сказал нам, что Сталину понравился «Новый Вавилон». Эйзенштейн, Александров и Тиссэ были у Сталина после картины «Генеральная линия». Воображаю, как он с ними разговаривал, но тогда еще никто не знал, что такое Сталин. И попутно он вроде бы сказал: «Вы видели картину «Новый Вавилон»? Они ответили: «Да, это — работа наших друзей». Он сказал: «Это что, Киржон написал сценарий?» (Не «Киршон», а «Киржон»). На что Эйзенштейн сказал: «Нет, это они сами написали сценарий». «Ага»,— сказал Сталин. На этом разговор вроде бы и закончился. Но хотя бы то, что он не сказал, что это возмутительная вылазка формалистов,— уже много. Однако он не предпринял ничего и в защиту картины. И картину было велено «замолчать».

Н. Нусинова. Как же это «замолчать», если был такой поток отрицательных рецензий?

Л. Трауберг. Нет, «замолчать» — значит «утопить». Например, картина имела успех в Германии, но об этом было велено не писать.

Н. Нусинова. А Эйзенштейн как относился к «Новому Вавилону»?

Л. Трауберг. У него было отношение двойственное. Фильм во многом ему нравился, это факт. Но он считал, что Коммуну надо было показывать, не сосредоточиваясь на истории двух главных персонажей. Но это же любимая тема Эйзенштейна до «Ивана Грозного». Персоны его не интересовали, его интересовал антураж.

Н. Нусинова. А между тем в «Новом Вавилоне» есть нечто, что не могло не быть близко Эйзенштейну,— интерес к Золя.

Л. Трауберг. Видите ли, и это у нас проявлялось немножко по-разному. И Козинцев, и я придавали большое значение тому, что называется «атмосфера». Но для нас это не было божеством. Мы все-таки выдвигали на первый план дей-

ствующих лиц и происходящие между ними коллизии. А вот Эйзенштейна вплоть до второй серии «Ивана Грозного» интересовал обиход: все эти крестные ходы, пляски опричников, венчание на царство, бойня, лестница. «Стачка» — с этого он начался, с атмосферы рабочего быта. Его совершенно не интересовал пролетариат. Его интересовала атмосфера, потому что он искал за нею какой-то философский смысл.

Н. Нусинова. То есть вы хотите сказать, что взяли у Золя фабульные ходы...

Л. Трауберг. Мы взяли линию рассказа. А он — линию показа. Поэтому он и сказал про «Новый Вавилон», что мы будто бы экранизируем «Чрево Парижа». Ведь «Чрево Парижа» по линии атмосферы — это действительно блеск; голодный человек идет, и колоссальное количество снеди, яблоки и мясо впечатляют сильнее, чем сам этот голодный человек. Или — сцена изнасилования. Колбасница идет со своим подручным в подвал, где масса гусиных, утиных, куриных перьев, все белое, застлано пухом — ощипали птиц перед тем, как их продавать. То, что действие происходит на фоне этих перьев, для Эйзенштейна было бы самым главным. А для нас было бы главным то, что это — животное существование, пришел человек из ссылки и видит не людей — животных: брата, его жену и подручных, они как звери из зоологического сада.

Н. Нусинова. Почему вы выбрали тему Парижской Коммуны?

Л. Трауберг. Коммуна — это преддверие Октябрьской революции. К тому же ни в одном романе Золя другой революции нет, а есть только Коммуна.

Н. Нусинова. Так это был для вас предлог, чтобы обратиться к Золя?

Л. Трауберг. Конечно. Вернее сказать, сам материал Золя, роскошь Второй империи, которая нас в какой-то степени прельщала своими кинематографическими визуальными возможностями,— все это несла в себе тема Коммуны. Вы поймите, сейчас я вам это говорю, а еще десять лет назад я бы этого не сказал. Ведь и «Нана», и «Западня», и такой великолепный роман, как «Его превосходительство Эжен Ругон» или особенно «Дамское счастье»,— нас это все увлекало. И «оправданием» этого могла быть только Коммуна. Мы ж не могли поставить картину «Дамское счастье»! Кому она нужна в Советской России! Апофеоз универсального магазина в буржуазное время! Поэтому мы поставили картину, в которой был апофеоз Коммуны, с тем, чтобы описать эпоху, которая была для нас довольно лакомой. Все время нужно было думать о сценарии. Я просто сидел и переписывал сцены. После того как мы посмотрели фильм Пудовкина «Мать», стало ясно, что все надо делать по-другому. И если вначале у нас была фабула «СВД», то есть мелодрама, то после мы от мелодрамы отказались.

Н. Нусинова. Вы соотносили свой фильм с приходом звука в кинематограф?

Л. Трауберг. Еще бы. Отчасти поэтому нас и соблазнила музыка Шостаковича.

Н. Нусинова. А необходимость речи в кино вы ощущали?

Л. Трауберг. Конечно. В «Новом Вавилоне» почти нет таких титров, как в «СВД»,— пояснительных. Только короткие титры и реплики.

Н. Нусинова. А графика титров для вас имела значение?

Л. Трауберг. Надпись есть надпись, она не должна вступать в соперничество с изображением, так нам казалось.

Н. Нусинова. Вы хотели сделать поменьше титров?

Л. Трауберг. Не просто хотели, а очень хотели. Существовали картины, в которых титров совсем не было. А нам казалось, что титры — это сдача позиций. Позиция должна быть в выразительности актерской игры и в изображении.

Н. Нусинова. В чем состояла суть вашего понимания «интеллектуального монтажа»? Взять хотя бы одну из начальных фраз: барабан, танцы, швейная машинка, сапожники, прачки, зонтики. На чем для вас было основано такое сближение?

Л. Трауберг. Видите ли, вначале ничего подобного не было. Просто шла обычная сцена в магазине, и героиня получала записку, что ей надо прийти на бал.

И шла большая сцена бала со своим сюжетом. А потом мы переделали так: поезд и после поезда — сад. Монтажно мы объединили это надписью: «Дешево продается». Дешево продается: военная сила, актрисы, товары в магазине. Дальше — хозяин. Нам надо как-то показать его как хозяина, выделить торжественность момента его появления. Бьет барабан. С точки зрения действия, в этот момент никакого барабана не полагается. Но как сопровождающий звук он нам был нужен. Он должен был звучать в оркестре, но мы на оркестр особенно не надеялись, поэтому взяли и показали зрительно. Дальше: раз хозяин, то он над кем-то «хозяйствует». И появляются все эти прачки, швеи, сапожники. Швейную машинку, как и барабан, мы тоже взяли потому, что у нее темп хороший. Нас в этом и обвинили — что ж, все дело Коммуны в том, что быстрее стали работать швейные машинки?

Н. Нусинова. Во многих ваших картинах фэксовского периода откровенно заявлена традиция, на которую вы в тот или иной момент опирались: в период «Чертова колеса» — это интерес к детективу и комический, в «Шинели» — экспрессионизм. Что было для вас таким источником вдохновения во время работы над «Новым Вавилоном»?

Л. Трауберг. На мой взгляд, «Новый Вавилон» шел от трех вещей. Во-первых, как я уже говорил, мы начали писать этот сценарий, увлеченные Золя. Вся атмосфера и сюжетика оттуда. А значит, это и близость к первому поколению импрессионистов. И соответствующие портреты людей. Москвину и Енею надо было решать, на каких светотенях, на каких приемах и на какой оптике они будут работать. А в данном случае это определило выбор «оптики» Ренуара, или Мане, или Моне, или даже раннего Сезанна. И, наконец, самое главное: для импрессионистов характерно отсутствие психологизма, вдумывания в образ. Так сказать, внешнее красивое скольжение. С этой точки зрения, мы у них учились. Семенова, поднимающая бокал,— это просто портрет дамы, а не переживания какой-то кокотки.

Н. Нусинова. А кинематографических ориентиров у вас не было?

Л. Трауберг. Нет. Именно в этот момент мы посмотрели «Большой парад» Видора, и с ним связана сцена прощания Луизы и Жана на дороге, но стилистически она сделана по-нашему, а не по-кингвидоровски. Кинг Видор не интересовался ни оптикой, ни светотенью, а для нас это было важно. Но все-таки, даже с чисто драматической точки зрения, в плане интенсивности развития действия и так далее американское кино не оказывало на нас влияния. Скорее мы просто считались с ним. Ну, и потом все-таки шел 1928 год, мы четыре года в кино, мы что-то значим сами по себе, нас признают, мы видим очень много картин, и, конечно, какая-то каша в голове уже образовалась, но и пришло уже какое-то желание быть самими по себе, а не сплошь подражать. На этом сплошном подражательстве погибли многие. К тому же для нас с Козинцевым было характерно какое-то доморощенное «отрицание отрицания». «Новый Вавилон» был отрицанием «СВД». «СВД» было чистой мелодрамой, а «Новый Вавилон» от мелодрамы уходил в реализм.

Н. Нусинова. Вы пишете о том, что конец фэксов — это «СВД». Каково же место «Нового Вавилона»?

Л. Трауберг. Попробую ответить по-взрослому. Таким картинам, как «Похождения Октябрины», «Чертово колесо» и даже «Шинель» и «СВД», ну, «Братишка» — тем более, было присуще озорство. Если можно так выразиться, игра в кино. Нам было интересно озорничать. В «Новом Вавилоне» почти нет озорства. Есть увлечение, есть ажиотаж. Там есть куски глупые, но это потому, что мы не понимали, как Коммуну изображать. Имеется десяток произведений литературы о Коммуне, ни одно из них не читабельно. Только теперь, в 89 лет, я понимаю: Парижская Коммуна была делом растерянных людей. Они ничего не сделали, потому что они ни одного вопроса не решили. И все-таки «Новый Вавилон» — это уже взрослая картина, там уже есть наметки каких-то размышлений. И если бы мы дальше пошли

по этому пути, очень может быть, что в конце концов сделали бы хороший фильм. «Одна» была откликом на то, что творилось в стране, а «Карла Маркса» мы бы сделали хорошо.

Н. Нусинова. Мне кажется, вы как-то излишне скромно оцениваете «Новый Вавилон». Для нас этот фильм — в золотом фонде.

Л. Трауберг. Вы знаете, до последнего времени я думал, что мы сделали «Новый Вавилон» и еще несколько картин. Но недавно его показывали по телевидению, правда, с ужасной музыкой. И тут мне показалось, что мы его переоценили. В нем есть много досадных неувязок, досадных решений, главное, нет того, что отличает мастера,— то есть спокойного ведения даже пропитанных волнением событий. Ну, вот, как в «Капитанской дочке». В «Новом Вавилоне» много наносного, много лишнего. Например, сцена, где Гутман, хозяин магазина, застает свою не то жену, не то метрессу в объятиях депутата,— это не признак мастерства, это признак, я бы сказал, средневатости. И одновременно я вижу, что есть и ряд удавшихся и даже хороших сцен. В частности, весь увеселительный бал. Другое дело — стоило ли ему уделять такое внимание, он занимает две части. Я считаю, что сцена, где пушки не дают забрать,— удачная. И, наконец, весь финал, начиная с того, что версальцы прорвались, и баррикада. Чтобы вы не подумали, что я пристрастен, я вам скажу, что в 1982, 1983 и 1984-х годах мне довелось подряд увидеть «Новый Вавилон» в различных странах и атмосферах: в Голландии, в Англии, в Бельгии, где показывали эту картину с музыкой Шостаковича, и я понимал, что многое надо списать на музыку, но ведь музыка — к картине. Ведь я всегда смотрел фильм с волнением — как примет зритель? И вы знаете, я вам говорю совершенно откровенно, не боясь, что меня обвинят в эгоизме или авторском преувеличении своих достоинств: когда начинается сцена Парижской Коммуны, врывается Червяков и кричит: «Версальцы прорвались!», а дальше идут две с половиной части — конец Коммуны, заседания, баррикада и кладбище, я спиною чувствовал, что зал менялся и что если остальное, может быть, кому-то и не нравилось, то в этот момент в зале царило то молчание, которое возникает при появлении хорошей вещи. Поэтому когда на первом же просмотре в маленьком голландском городе была почти что овация и когда в Лондоне был успех, я чувствовал, что он заслуженный, особенно с этого момента. А в Гамбурге в 1983 году сделали вещь просто-напросто невероятную. В нашем фильме примерно 2 800 метров, а они показали копию в 2 900.

Н. Нусинова. Как же это возможно?

Л. Трауберг. Видите ли, первоначально мы сняли фильм примерно на 2 950 или 2 980 метров, а потом оказалось, что мы обязаны уложиться в 2 800. Ну мы и выкинули начальную сцену знакомства героя и героини в увеселительном саду и сцену их встречи в магазине, а какая-то монтажница эти кусочки подобрала и продала в Берлин — тогдашний, довоенный. А Гамбург купил этот экземпляр фильма у берлинского архива. Я предложил нашим властям его приобрести, но они как-то мало заинтересованы.

Н. Нусинова. Хочется верить, что они заинтересуются.

На фестивальных орбитах

Андрей Плахов

Под одной крышей

Монреаль-89

Температура в Монреале была значительно ниже, чем на нашем последнем Московском фестивале: никто не рвался к круглосуточному общению, а местные интердевочки, вместо того чтобы толкаться в ПРОКе, ненавязчиво подмигивали своим потенциальным собеседникам на углу улицы Сен-Катрин, в двухстах метрах от фестивального центра.

Пространства хватало и для публики (весьма многочисленной), и для предложенных ее вниманию фильмов. Каким-то непостижимым образом для каждого находился свой отзывчивый зритель. Он высиживал до конца, независимо от длительности экранного времени и динамичности сюжета. Если же кому-то становилось неинтересно, он шел в более веселое заведение, не разражаясь воплями и проклятьями в адрес фестиваля. После просмотров звучали вежливые, а часто и благодарные аплодисменты.

Традиция нашей командировочно-фестивальной прессы — патриотично бить в литавры по поводу успеха советских фильмов или сокрушаться ввиду отсутствия такового. В данном случае успех был чрезвычайный, особенно на фоне неудач последнего года. Главный приз достался Сергею Бодрову за фильм «СЭР» («Свобода — это рай»). Приз ФИПРЕССИ — Александру Сокурову («Спаси и сохрани»). И это всего год спустя после того, как Монреаль щедро наградил «Маленькую Веру».

Однако рискну утверждать, что никакого особого — сверхъестественного — интереса к советскому кино фестиваль не испытывал. Но не было и снобистского пренебрежения, которое демонстрируют иные «аполитичные» фестивали, на самом деле весьма озабоченные рыночной конъюнктурой. Там всегда находится место для фирменных изделий Голливуда, еще двух—трех киноимперий поменьше, а оставшийся крохотный участок выпадает на долю «коммунистического» и «третьего» мира.

Организаторы праздника кино в Монреале назвали его «фестиваль фильмов мира», воспринимая последний как единое большое целое. И они старательно выдерживают этот принцип, приглашая не громкие имена, не «звезд», а интересные фильмы из разных регионов планеты. Обязательно из разных — а не только из нескольких ведущих кинодержав.

Так, специальная программа была посвящена индийскому, другая — латиноамери-

канскому, третья — канадскому кино. А четвертая называлась «Кинематограф сегодня и завтра» и выглядела необычайно пестро. Ориентироваться в ней было тем не менее элементарно просто благодаря толковой информации. И если для определенных категорий публики (эмигранты, журналисты) картина из Советского Союза, тем более называющаяся «Сталин с нами?», представляла информационную ценность сама по себе, гораздо большее число людей искало просто хорошее кино. Так, как его понимало.

Плюралистична была и формообразующая идея конкурса. В нем столкнулись фильмы не только разных стран, разных достоинств, но и зачастую совершенно противоположного понимания целей и средств, которыми оперирует кинематограф. По существу это были просто-напросто разные кинематографы.

Например, испанский фильм «Любовь, ненависть и смерть» делался в расчете на любителей страстных андалузских танцев и не менее страстных героев жестокой мелодрамы. Почему этот фильм попал на фестиваль, наверное, знают только его устроители, вынужденные вместе с плюрализмом принять и его издержки. А почему он так вопиюще старомоден, отчасти объясняет то обстоятельство, что его режиссеру Винсенте Эскриве 76 лет.

Франко Брузати на десять лет моложе, а когда был моложе еще на пятнадцать, чем сегодня, прославился колоритной трагикомедией «Хлеб и шоколад», вошедшей в золотой фонд итальянского кино. В Монреале 1989 года Брузати показал свою новую работу «Ненадежный дядя», в ней тоже, увы, запечатлелся процесс старения: и Витторио Гассмана, играющего неутомимого женолюба, и Джанкарло Джаннини — артиста, который так и не дозрел до универсального имиджа Мастроянни,— и самого режиссера. А зал все равно аплодировал — может быть, за прежние заслуги.

Совсем другое кино пришло на экран Монреаля из азиатских стран. Оно было не просто экзотично, но пропитано ароматом старинных ритуалов, их мистической поэзией и их суровой прозой. В индийском фильме «Сати» известного режиссера Апарны Сен девушку выдавали замуж... за старое дерево, поскольку гороскоп сулил ей вдовство, а век дерева, кажется, был на исходе. И разражалась гроза, и дерево трещало и стонало, и под ним погибала сроднившаяся с тотемом девушка. Уже, впрочем, не совсем девушка, ибо до того она изменила дереву с местным учителем. Наверняка во всем этом заключался некий зловещий смысл, но для меня он растворился в живописных красотах и сюжетных длиннотах.

В японском фильме «Рикю» оживала легенда о средневековом мастере чайной церемонии, который завершил свою жизнь ритуальным самоубийством (режиссер Хироси Тэсигахара). Если преодолеть утомляющую поначалу замедленность, эстетизированную статичность его манеры (сам режиссер возглавляет одну из школ икебаны и знает толк в композиции кадра), за внешним — декоративным — открывается другой план, говорящий о действительной роли ритуала в политической жизни Востока[1]. Магия чайного мастера оказалась настолько велика, что он — как всякий истинный художник — стал в какой-то момент опасен, нежелателен для правителей. Ибо его искусство служило миру, а не военно-дипломатическим играм.

Проклятье национальной ограниченности, предрассудков, застарелой вражды. Об этом — венгерская картина «Воспоминания реки» («Сплавщики»). Ее режиссер Юдит Элек убежденная сторонница авторского кино, переживающего ныне во всем мире ощутимый кризис. И в новом фильме режиссерский диктат порой дает о себе знать чрезмерной сгущенностью психологического фона, немилосердным нагнетанием жестокостей, истовой судорожностью киноязыка. Но это не самоцель. Юдит Элек предлагает историческую реконструкцию знаменитого в криминалистике дела по обвинению еврейской общины деревни Тиса-Эслар в «ритуальном убийстве христианской девушки». Хотя с того времени прошло более ста лет, нельзя сказать, что актуальность этого конфликта унесена водами горной реки вместе с темными духами австро-венгерской монархии. Антисемитизм, национальная рознь, механизмы стравливания людей по этническому признаку, увы, живы. Фильм не просто напоминает об этом, но задает градус чрезвычайно взволнованного авторского отношения к проблеме.

Личностная интонация наиболее явно, настойчиво звучала еще в трех фестивальных

[1] Примечательно, что параллельно с «Рикю» в Японии вышел другой фильм на сходном материале — «Мастер чайной церемонии». О нем см. в статье П. Шепотинника.

картинах. И не случайно именно они чаще других упоминались в публичной дискуссии, организованной жюри международной кинокритики. Это, кроме фильма Сокурова, аргентинская лента «Последние образы кораблекрушения» и французская — «Индийский ноктюрн».

Правда, мне лично основной мотив аргентинского фильма режиссера Элисео Субьелы показался несколько фальшиво наигранным. Сорокалетний, но все еще несостоявшийся писатель спасает женщину при попытке самоубийства в метро. На самом деле это отработанная инсценировка с целью заполучить клиента. Но кто оказывается клиентом в результате этой встречи, сказать трудно. Женщина продает писателю историю своей жизни для будущего романа, вводит его в жуткий мир городских окраин, который на глазах обретает все более апокалиптические черты.

Поэтическая фантазия Субьелы бесспорна, но меня больше впечатлила образная мощь «Индийского ноктюрна». К своему изумлению, я обнаружил в титрах имя режиссера Алена Корно, мастера полицейских триллеров и больших постановочных картин, оснащенных «звездами». Ничего этого нет и в помине. Корно, экранизируя роман Луи Гарделя, отказался на сей раз от всего, что сопровождало его «колониальную эпопею» «Форт Саган» (по тому же Гарделю). По существу новый фильм бессюжетен, если сюжетом не считать внутренний ход мыслей и ощущений героя — француза, пытающегося постичь метафизическую загадку Индии. Встречи с людьми, которые поджидают его на маршруте Бомбей — Мадрас — Гоа, словно отголоски других мелодий, религиозных и культурных напластований прошлого. Герой фатально бредет по их следу и все более теряется в непроницаемом лабиринте.

Но вот фестиваль снова резко меняет ракурс и вытаскивает из панорамы мирового кино фильмы, к которым ключ авторской медитации неприменим, но которые сделаны при этом с ясным осознанием иной поставленной задачи.

«Моя левая нога», режиссер Джим Шеридан

Эта ясность внушает уважение, скажем, к ирландской картине «Моя левая нога» режиссера Джима Шеридана. В основе — подлинная история человека, от рождения парализованного, но сумевшего прожить полноценную жизнь благодаря неукротимой воле, чувству юмора и гуманному отношению со стороны окружающих. Мало того, неунывающий герой фильма становится художником и писателем, используя как орудие творчества свою левую ногу — единственный орган, подвластный его контролю. Почти невероятная ситуация становится убедительной в силу полной актерской органики Дэниэла Дэй Льюиса (москвичи запомнили его в главной роли фильма «Невыносимая легкость бытия»), который демонстрирует здесь класс психофизического перевоплощения.

Итак, каждому свое — будь то художник или зритель. Но были, были моменты в фестивальной жизни, когда из плюралистически корректных отношения между экраном и залом становились пылкими, почти экстатическими. Пик настал, когда показывали канадский фильм «Кусок вечности» — дебют режиссера Робера Фавро. Сначала я приписал энтузиазм публики патриотическим чувствам, весьма развитым во франкоязычной провинции Квебек. Но дело совсем не только в этом. Нисколько не выдающаяся с точки зрения искусства, картина буквально всколыхнула людей — ибо заговорила о том, что их кровно волнует.

«Кусок вечности», режиссер Робер Фавро

А речь шла о супружеской паре, безуспешно жаждущей произвести на свет ребенка — единственное, чего ей не хватает для счастья. За помощью они обращаются к науке... Поистине для Канады, страны высокой цивилизации и почти не задействованных природных богатств, существует осознаваемая обществом проблема проблем.

Когда вы пересекаете океан и подлетаете к стране кленового листа, вас заставляют заполнить таможенную декларацию. Главный вопрос — не везете ли вы с собой мясные и другие продукты, не собираетесь ли к тому же выбраться за черту больших городов и посетить сельскую местность? Предупреждение: вы можете ненароком завезти пестициды или нитраты или еще какую-нибудь дрянь, нанести вред канадской природе. Радиоактивные отбросы с огромной территории страны вывозят хоронить куда подальше — например, в Великобританию — на зафрахтованном советском танкере (чем только мы не готовы пожертвовать за валюту). Вновь возродились дискуссии о правомерности абортов — ее подвергают сомнению уже не по религиозным, а по экологическим мотивам: уничтожение любой живой клетки ведет к искусственному изменению баланса.

Да, канадскому мироощущению не свойствен европейский декаданс, эсхатологические нотки; скорее — здоровое желание отхватить «кусок вечности» и что-то еще оставить потомкам. В этом контексте понятно сопереживание, которое вызвали экранные злоключения супругов, вручивших свою судьбу дьявольческому авантюристу от науки. Ради идеи искусственного зачатия будущих суперменов, способных жить до 150 лет (мечта каждого канадца), он готов подвергнуть жестоким испытаниям здоровье и психику своих сограждан. Трагедии не миновать, но неминуема и расплата, которая ждет зарвавшегося экспериментатора.

«Кусок вечности» снят в ультрасовременной манере, элементы «кича» и «сайенс фикшн» вплетены в постмодерновый дизайн и смикшированы традиционным психологизмом. Работа на публику дает свои плоды, но почти полностью истощает почву интеллектуальных притязаний. Между тем такого рода притязания обычны для канадского кино, страдающего комплексом про-

винциализма. Пример — завоевавшая международную репутацию картина Дени Аркана «Иисус из Монреаля», где сам этот комплекс становится предметом художественного исследования. Смотря этот фильм, понимаешь, что, как ни важны экологические заботы, самая большая драма общества в том, что цивилизация (а не природа) стоит выше культуры.

Еще популярный сюжет на фестивале — судьбы подрастающих детей в несовершенном мире, где дефицитны любовь и душевное тепло. Мотив скорее интернациональный: все кинематографы мира, все фестивали переполнены сегодня подобными коллизиями, иногда социально или политически, иногда религиозно, этически окрашенными. Дети кочуют по дорогам жизни в поисках — нет, не традиционных приключений, а внутреннего равновесия, для которого одинаково важны ощущение свободы и своей неслучайности в мире.

«Мой папа живет в Рио»,— убеждена восьмилетняя голландская девочка из одноименного фильма. И хотя ее родитель находится на самом деле в тюрьме неподалеку, девочка садится в самолет, чтобы улететь в Бразилию. Неприкаянными бродят по древней земле Эллады юные герои знаменитой греческой картины «Пейзаж в тумане» и другой греческой, показанной в Монреале,— «Неуязвимые любовники». В польском фильме «300 миль до неба» двое братьев бегут от родной семьи, из родной страны в Данию, прицепившись к продуктовому автофургону. (Название этой картины можно перевести и как «300 миль до рая», а вспомним: «Свобода — это рай».)

Есть у этой темы и итальянский вариант — «Мэри навсегда» (режиссер Марко Ризи), есть и советский — фильм Бодрова. Две последние ленты, соперничавшие в конкурсе Монреаля, просто просятся для сопоставления. Обе — о детских колониях, о жестоких педагогах-надзирателях и о манящем призраке свободы. Есть в каждом из фильмов и свои сюжетные манки, делающие их безусловно зрительскими. В первом случае это мотив юноши-трансвестита (чувствующего себя скорее девушкой), а также фигура воспитателя-правдолюба, которого к тому же играет триумфатор телевизионного «Спрута» Микеле Плачидо. При всем при этом фильм напоминает виденное десятки раз в лучшем исполнении (хотя бы у Динары Асановой), грешит назидательностью и сентиментальностью.

Нельзя сказать, чтобы и Бодрову вовсе удалось избежать сентиментальности. К ней располагала сама тема — сын бежит из неволи, преодолевает пространство громадной страны, чтобы найти своего отца, а тот тоже в тюрьме. Однако за мелодрамой сыновне-родительских отношений приоткрывается жестко налаженная система подавления личности, почти не дающая сбоев. И мелодрама отступает перед этой жестокостью, обосновываясь только в сюжете, но не в атмосфере фильма, насыщенной тоской и величием этих необозримых пространств, где жить бы да жить человеку, ан нет, извольте поместиться каждый в своей камере, откуда вас выведут и на работу, и на прогулку.

«СЭР» не стал абсолютным зрительским лидером фестиваля, но воспринимали его живо и сердечно. А победа в конкурсе (в жюри которого входили столь авторитетные люди, как Иштван Сабо, Лесли Карон, Кшиштоф Кесьлёвский) засвидетельствовала, что этому фильму удалось избегнуть как интеллектуального экстремизма, так и штампов заведомо коммерциализированного кино.

Впрочем, очень может быть, этот вывод опять-таки подсказан нашими, уже поднадоевшими полемиками, схематизмом и экзальтацией противопоставлений, без которых теперь ни шагу. Монреальский фестиваль поучителен прежде всего своей толерантностью к разным типам художественного самовыражения. Это можно было проследить и на примере советских фильмов. Параллельно показывались «Спаси и сохрани» Сокурова, «Трудно первые сто лет» Аристова, «Посетитель музея» Лопушанского, «Город Зеро» Шахназарова. И никто не сетовал, подобно Дае Смирновой в «Советской культуре», что одному из них (например, Шахназарову) не дают ходу, ущемляют в пользу другого (например Лопушанского). К слову, «Посетитель музея» «экологически ангажированной» канадской публикой смотрелся заметно иначе, чем «социально ангажированной» — московской. Но дело не в этом.

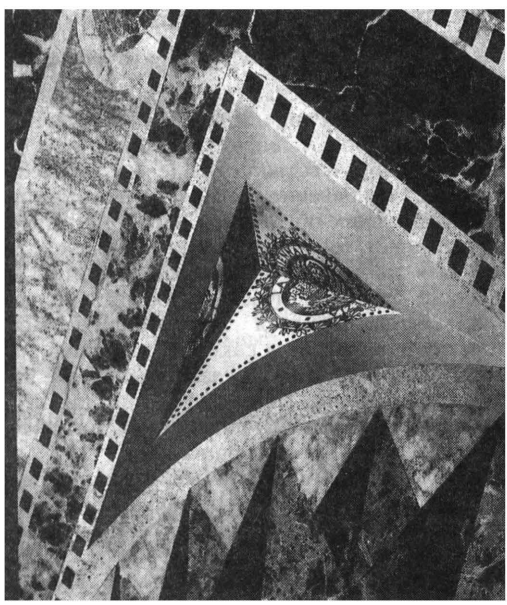
Дело в том, что на фестивале легко дышалось. И жюри, которое никто не подозревал в угодливом «самообслуживании», хотя оно дало приз канадской картине. И публике. И фильмам — мнимым антагонистам, которые спокойно уживались под одной крышей. И их создателям, посетившим фестиваль.

И, наконец, журналистам, одним из которых был автор этих строк.

Петр Шепотинник

Индиана Джонс и десять заповедей

Венеция-89



Все журналисты, даже самые матерые (сужу по тому, как они ловко мне, новичку на Лидо, объясняли, что, как и почему), даже они постоянно переспрашивали друг друга, оценивая по ходу дела, на каком из наполовину знаемых языков удобнее изъясняться — французском? немецком? английском! — даже они терялись в догадках, а какую, собственно, заповедь иллюстрирует этот фильм? А какую — этот? Заповедей всего ничего — десять. Не убий, не прелюбодействуй, не укради, чти отца и мать свою, не сотвори себе кумира... ну и так далее, вы в курсе. Речь шла, как вы, наверное, догадались, о фильмах поляка Кшиштофа Кесьлёвского, решившего прокомментировать каждую из заповедей Моисея в десятисерийном «Декалоге». Картины Кесьлёвского уже изрядно поколесили по свету в рассортированном виде: «Короткий фильм об убийстве» («Не убий») и «Короткий фильм о любви» («Не возжелай жены ближнего твоего») получили массу призов — в Канне, в Сан-Себастьяне, «Европриз-88»... И вдруг — Венеция... Не анахронизм ли — везти эти картины сюда, где, как правило, киномоды начинают свое шествие по свету? И тем не менее в маленьком зале «Перла», отростке от шикарного «Сала Чентрале»,— битком; после каждого просмотра — неформальные аплодисменты, после фестиваля — престижный приз жюри ФИПРЕССИ... Может быть, потому что эти десять картин — каждая как на подбор, в которых встречаются друг с другом едва ли не все ныне действующие польские актеры,— этот свод психологических парабол, чеканных и трагичных, как бы задал фестивалю необходимую философскую глубину, чуть умерил его первооткрывательский пыл, умиротворил, образумил, предостерег его от неоправданности скороспелых стилевых амбиций?..

Сейчас на дворе время напряженного, лихорадочного перечеркивания, выворачивания наизнанку старых форм в судорожном стремлении хоть как-то выстоять — а у Кесьлёвского нет ничего, что бы свидетельствовало о формальной суете: аскетический стоицизм, как говорится, «Ночь, улица, фонарь, аптека». Действие всех десяти картин разворачивается в одном и том же районе Варшавы — безликие блочные дома, глухо шамкающие лифты, запущенные газоны, проросшие пустыри, зимой — осевшие под тя-

«У нее не все дома», режиссер Питер Холл

жестью внезапных оттепелей сугробы; трифоновская усталость парализовала этот городской пейзаж, вроде и не самый выигрышный для кинематографических игр и библейских символов. Но игра состоялась. А возбуждение журналистов объяснить можно хотя бы тем, что вряд ли вокруг этих картин возник бы ореол истинного шедевра, если бы их автор действительно попытался подогнать каждый из сюжетов под мудрые библейские ответы. Вроде все так: «Не убий», «Не возлюби», но жизнь всегда коварно корректирует формулы, и чем они ясней и желанней, тем превратней путь к их идеальному воплощению. Врезался в память один кадр, в котором — весь Кесьлёвский, степень хирургической точности его режиссуры, а она сейчас выглядит как реликт на фоне задокументализированной необязательности, являющейся весьма распространенным признаком общеевропейского стиля.

Умирает человек. Борется со смертью. Съемочная площадка — особо не развернешься — кушетка, простыня, окно, тумбочка, стакан, чай, ложка. Попробуйте усильте этот прейскурант, сыграйте эту телефонную книгу. У Кесьлёвского играет все. Стакан, чай, по ложке ползет увязшая в патоке варенья пчела. И вот уже это малое насекомое становится объектом нашего сострадания, каждый трепет ее сучащихся лапок воспринимается как борьба со смертью, как вполне *человеческая* попытка вырваться, одолеть.

А рядом — больной (играет его Ольгерд Лукашевич), он медленно, усилиями всего угасающего, обреченного организма чуть сдвигает заплывшее туловище, поворачивает голову набок — последний рывок свободы! — и тут мы видим такую, казалось бы, обыденную деталь, на которую никогда бы не обратили внимание — чернильный штамп на подушке. Но сейчас этот штамп и есть приговор, крест, последнее, что увидят глаза больного в режущей люминесцентом прохлоренной палате...

...Но где это я, в Венеции?.. На Лидо? Неподалеку от места, где Висконти снимал «Смерть в Венеции», пытаясь прочувствовать драму фон Ашенбаха, которого постигло гибельное чувство?.. Вроде бы да. Кесьлёвский, откровенно говоря, сместил внимание светских обитателей «Мостры» в сторону, может быть, не самую привлекательную для любования — обессиленный, прозябающий социалистический Восток, варшавский быт, донельзя похожий на московский (как-никак в каком-то смысле близнецы-братья), и иногда казалось, что все это *для них* — нечто вроде Эфиопии для Лив Ульман, работающей, как известно, в комитете по спасению голодающих...

Настанет время, и эта же тема пробуждающегося (а скорее — возбуждающегося) нравственно и загнивающего экономически социализма кольнет всех в нервно-талантливом, но не собранном фильме «Муж и дочь Тамары Александровны».

Создатели фильма — Ольга Наруцкая в паре с мужем, актером Александром Галибиным,— хоть и получили скромный приз феминистского жюри, но все же уехали в Москву воодушевленные, довольствуясь слухами о том, что «Тамару Александровну» сам Тулио Кезич где-то в какой-то из газет назвал самым интересным открытием фестиваля.

Не растворилась в пространстве, была по

достоинству замечена, в том числе зоркими представителями других фестивалей, и еще одна, тоже не слишком парадная по фактуре советская картина,— «Кома» Бориса Горлова и Ниеле Адоменайте, в которой изысканному венецианскому зрителю была предоставлена возможность посетить сталинские лагеря для женщин...

Однако мы в Венеции... За этим кинофорумом издавна укрепилась слава фестиваля, пестовавшего новейшие открытия в области языка кино, фестиваля, давшего дорогу не Спилбергам, не Лукасам — сами пробьются,— а их утонченным антагонистам, таким поначалу рискующим, а позже мэтрам, как Антониони, Бунюэль, Дзурлини, Ромер, Годар, Маль, Кассаветес, Ольми, фон Тротта, Варда, когда-то, давным-давно — Тарковский... Что касается имен, то их и сейчас, на 46-м Венецианском фестивале, было предостаточно: еще заранее, получив в подарок от коллеги, приехавшего из Локарно, всезнающую американскую газету «Вэрайети», я прочитал в ней список обещанных для Венеции имен: Шеман, Иоселиани, Якубиско, Лой, Рене, Скола, Сен, Таннер, Вертмюллер, Тавернье, может быть, даже Феллини... Впечатляет. И это только в конкурсе, а, скажем, в программе «Венецианские ночи» — Фляйшман, Гринуэй, Монтальдо, Спилберг с новыми похождениями Индианы Джонса, Тим Бертон с нашумевшим «Бэтменом», Уир, а в «Специальных событиях» — Питер Брук, Кесьлёвский, в «Неделе критики» — Моретти...

Правда, Тавернье до Венеции так и не доехал, остался в Париже, где в ноябре получил специальный «Европриз» — «Феликс» — за свою новую картину «Жизнь — и ничто иное». Тим Бертон, тот, хоть и заманил нас на своего «Бэтмена», обклеив все, какие только можно, венецианские плоскости завораживающей рекламой «Человека — Летучей мыши», все же предпочел Сан-Себастьян, да и Феллини, вроде собиравшийся показать «Голоса луны», сделанные на пороге семидесятилетия, по-видимому, не стал торопиться.

И все-таки кое-что осталось. Но, как это обычно бывает, самое, на мой взгляд, интересное, возникало, прорастало там, где его не слишком-то ждали, на обочине, как бы невзначай, вопреки главному течению. Так получилось с победой тайваньского фильма «Город печали», так получилось и с успехом необиблии «Кесьлёвского.

Конечно же, было приятно видеть вот уж поистине живого классика Алена Рене на пресс-конференции на следующий день после просмотра его фильма «Я хочу домой» (меня даже одолевало московско-фестивальное удивление — неужели сюда приезжают те, кто делают фильмы? Хотя Спилберг-таки не приехал, «ни дня без строчки», по-видимому... Выяснил: снимал новый фильм «Всегда»), но что касается фильма как такового, то увы и ах.

Рецензент «Ревю дю синема» Аллен Массон в связи с фильмом вспомнил Блэза Паскаля, некогда обронившего мысль, как бы оправдывающую неуклюжие шутки высоколобых мэтров: «Платона и Аристотеля представляют лишь в пышных мантиях педантов. Но и они, как и все остальные, умели всласть посмеяться».

В чем прав Массон, так это в том, что уподобил Рене Аристотелю и Платону, но с шутками у тех, видимо, было лучше. Собственно, название фильма — «I Want To Go Home» — не надо переводить, ибо начертано оно в титрах не на французском, а на английском. И вот почему. Это название — иронический вздох героя фильма, американского рисовальщика комиксов Джоя Уэллмена, пересекшего Атлантический океан с тем, чтобы присутствовать на персональной выставке. Картина Рене с сюжетом, базирующимся на водевильной по составу эмоций интриге (что-то вроде «Американца в Париже»), представляет собой легкий, льстящий рафинированному европейскому самолюбию укор «провинциальной» Америке, взросшей, не в пример Франции, на примитивных и искусственных ценностях (комиксы!). Впрочем, эти ценности вполне могут служить для парижских снобов объектом чуть брезгливого, но все же внимания, сходного с вниманием к каким-нибудь украшениям туземцев... Но, конечно, весь этот разговор ведется Рене не всерьез. Об этом свидетельствует и мультипликационное присутствие самих комиксов в материи фильма; а весь сыр-бор с приездом мешковатого Уэллмена (Адолф Грин), презирающего парижские «штучки» и потерявшего всякую надежду «обамериканить» офранцузившуюся дочь (она учится в Сорбонне), откровенно говоря, время от времени выглядит пресловутой борьбой лучшего с хорошим. Мне кажется, что многие, программно рациональные фильмы Рене, такие, как, к примеру, его шедевр «Мой американский дядюшка», во сто крат более эмоциональны, чем эта, построенная на холодновато-умозрительном логическом фундаменте, какая-то тяжеловесно-легкомысленная, хотя и по внешним признакам

динамичная, картина. Что ж, «не сотвори себе кумира...»

«Французская» тема звучала на фестивале негромко, в нее то и дело неожиданным образом вторгалась тема... русская или, точнее, советская.

Скажем, в обаятельном, в высшей степени желательном для отечественного проката фильме молодого (двадцать восемь лет) Эрика Рошара «Безжалостный мир» главный герой — Иппо (темпераментная, задиристая роль Ипполита Жирардо) — ревнует свою случайную возлюбленную Натали к некоему советскому специалисту по... экономике, лекцию которого Натали мечтает посетить, жертвуя любовным свиданием. Не знаю, какие такие откровения ждали Натали на лекции экономического аса из СССР, но, судя по ее реакции, она восприняла передовой опыт советского товарища без тени иронии. Что же касается Иппо, тайно возненавидевшего советского экономиста, то он безусловно стал одним из фаворитов Венеции-89 (фильм показывался в программе «Неделя критики» как дебют и получил приз ФИПРЕССИ и премию фирмы «Кодак»), ибо, как мне кажется, напомнил присутствующим небезызвестного годаровского Мишеля Пуаро—Бельмондо, сыном которого Иппо вполне мог бы быть. То же скольжение по жизни, необязательность, хоть и минутная яркость чувства, тотальная ирония и самоирония, порой доходящие до самоуничтожения, нежелание подчинять себя

«Я хочу домой», режиссер Ален Рене

каким бы то ни было структурам, канонам, уставам. «Ты работаешь?» — «Нет». «Учишься?» — «Нет».— «Так ты безработный?» — «Тоже нет».— «Так чем же ты занимаешься?» — «Я просто даю времени течь». Эту нехитрую формулу безраздельного, неупорядоченного торжества жизненной эмпирии мы вроде бы уже проходили не раз, но тем не менее фильм, будучи разыгран легкой на подъем режиссурой Рошара, странным образом выглядит одной из немногих надежд, которая (кто знает?) — может спасти тонущее на глазах французское кино.

Под маркой того же французского кино, продолжу отечественную тему, уже не в первый раз прячется еще один хорошо знакомый нам герой — Отар Иоселиани, удостоившийся специального приза за режиссуру, присужденного ему жюри под председательством Андрея Смирнова.

Отар Иоселиани поставил фильм «И стал свет». Помните опять же Библию: «Сказал Господь, да будет Свет. И стал Свет». Этот фильм рука так и тянется переименовать в «Фаворитов солнца». Художник, как известно, только тогда художник, когда может уместить весь мир в любую, даже самую незначительную деталь, рассказать обо всем человечестве даже в том случае, если он намеренно бежит этого самого человечества, установив, как в данном случае, камеру, по нашим понятиям, чуть ли не на Луне — в песках Черной Африки, в палящей глуши, где расположилось селение максимум в десять хижин. Вот и хватит, словно говорит Иоселиани. Мне, мол, больше и не нужно. И никакого тебе «Долби». Река, крокодил, кокосовые пальмы и единственный знак иронически бурлящей за какой-то невидимой стеной цивилизации — трайлер, ворочающий толстенные бревна баобабов.

Принцип Иоселиани — максимум доверия и внимания даже к такому способу взаимоотношений между людьми, который поначалу ясен нам едва ли не на 0,001 процента. Но это только поначалу. И поскольку доверие — это главное, уже с первых секунд повествования экзотичность неведомого уклада исчезает вовсе, и происходит моментальное узнавание себя в них.

Мы хоть и в Сенегале, а смотрим «Пастораль». Как сосредоточены люди на своем быте, сколько невозмутимого величия в каждом из их вполне житейских жестов. Как до смешного строг миропорядок этого селения, в котором заправляют энергичные, не знающие устали женщины, загоняющие бедолаг мужчин, увиливающих от своих прямых обязанностей,— в шатер, а по-нашему, в койку! По своему обыкновению Иоселиани предлагает нам особую меру остранения, заряжающего предметно-образное пространство несуетной энергией самоосуществления. Везде и во всем торжествует «эгоизм» индивидуального образа, который всегда найдет способ, как реализоваться. Если горшок стоит на карнизе, нависши над головой («Жил певчий дрозд»), и камера указала на него, значит, того гляди он свалится на голову Гии, *возымеет действие*. И он тоже — персонаж, у него, как и у любого вздоха, предмета, звука,— своя собственная гордость, все включено в систему отношений с жизнью, собственно, из этих отношений, переплетающихся с прихотливостью линий на руке, не переставая, кустится, клубится, курится согревающим дыханием то, что в результате и получит несколько общее, не слишком конкретное, хотя вроде бы и всем понятное, именование — жизнь.

Так и в африканской элегии — только поначалу здесь пальмы и крокодил и безжалостные юпитеры солнца, а уже через секунду в этих трех пальмах можно вполне заблудиться, столь не на шутку серьезны планы каждого из моментально узнанных нами персонажей, в том числе и крокодила.

Иногда Иоселиани впадает в не совсем привычный для него экстремистский гротеск, впрочем, невероятно остроумный — например, в сцене, когда сосредоточенно деловитый божок, выточенный скорее всего из древесины какого-нибудь баобаба, вызывает селянам вожделенный дождь, как диспетчер — такси. Дождь «по заказу» не заставляет себя долго ждать, и вот мы вновь видим этого божка, словно бы удовлетворившегося своими собственными дисциплиной и крайне высокой производительностью труда.

Такое же резкое усиление иронии прослушивается и в эпизоде пришивания... головы одному из персонажей, который потом, после этой деликатной процедуры, будет осторожно ощупывать шов, как если бы ему тер воротничок рубашки, купленной на размер меньше. Но ирония иронией, а в общем-то эта идиллия, как впоследствии выясняется, может таковой являться лишь в своем герметизированном варианте.

Трудяга трайлер, завозящий время от времени в селение цветастые полуразорванные журналы мод и увозящий драгоценную древесину, словно протыкает своим туловищем-иголкой этот обаятельно-патриархаль-

ный микрокосм, где можно прикрикнуть на крокодила или же всю жизнь провести в ожидании банана, вот-вот готовящегося упасть с дерева на завтрак, на обед и на ужин. И в результате «укола» этот микрокосм спускается подобно шине: один за другим тают баобабы, превращаясь в колоритные, в три обхвата, пни. Идиллия растворится, высохнет, как лужа на песке, а все наши друзья быстренько по очереди перекочуют в обитель ближайшей цивилизации — некий африканский городок. А что дальше — неизвестно, хотя куплет сыгран от начала до конца под музыку а la Вивальди, как обычно любит Иоселиани.

«Повар, вор, его жена и ее любовник», режиссер Питер Гринуэй

И неизвестно, какой именно из божков, выставленных на раскаленном асфальте на продажу,— тот самый, которому под силу вызвать дождь. Все они на одно лицо, как солдаты на поверке, все они — себе на уме — молчаливо уставились в одну точку.

Смоделированная, травестированная, чуть пародийная гармония африканского мира, методично пожираемая цивилизацией, единственное, что в качестве некоего социального абсолюта, по-видимому, может преподнести нам сегодня изощренный советско-грузинско-европейский гений — приятный повод для новейших культурных рефлексий, но на их фоне в Венеции мощным, устойчивым в своей значительности аккордом прозвучали две иератические восточные картины — «Мастер чайной церемонии» японца Кеи Кумаи и «Город печали» тайваньца Хоу Цзяошеня. Чайная церемония, которой посвящен первый фильм, требует особого ментального порыва, ибо несет в себе религиозный смысл — испокон веков для самураев момент причащения к напитку уподобляется духовной подготовке человека к уходу в мир иной. «Мастер чайной церемонии», в котором великолепно солирует в главной роли Тосиро Мифунэ, потрясший почти сорок лет назад Венецию своим неподражаемым Тадземару из «Расёмона»,— картина сосредоточенно-ритуальная, где духовное начало ищет прямой, почти знаково воплощенной поддержки в пластике, ритме, строгости декорационных форм, словно возложила на себя роль ориентира эстетической дисциплины, которая, судя по мнению многих, произрастает из незамутненной фольклорной традиции.

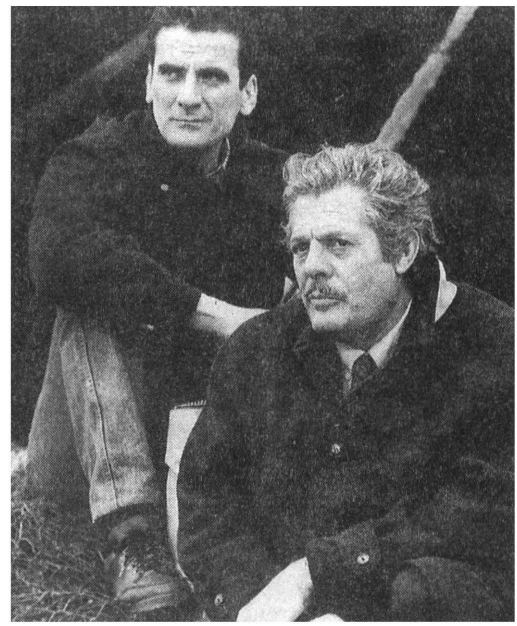
Тихое почтение, редко переходившее в глубокое эмоциональное сопереживание, преследовало меня и на искусном фильме «Город печали» (Главный приз — «Золотой лев»), с обстоятельностью саги рассказав-

шем о жизни семейства старухи Лин, чье давшее пышную крону семейное древо красовалось на богато иллюстрированном буклете, дабы зритель не заплутал в судьбах многочисленных отпрысков мудрой матери. О Цзяошене, как о феномене, заговорили после прошлогоднего фестиваля в Пезаро. Он, как и Кумаи, предпочитает кинематографическому суесловью размеренную поступь биографического эпоса трудных времен послевоенного Тайваня, его фильм нацелен не столько на остроту интриги, сколько на то, чтобы медленно, с медитативной беспристрастностью мы смогли вместе с автором наблюдать, как сплетаются в вязкий клубок судьбы, события, встречи, смерти, подобно тому, как оплетают скупую толстовскую фразу многочисленные деепричастия и придаточные предложения, словно размыкающие авторскую формулу в детализированное историческое пространство. Успех Цзяошеня в Венеции сродни всемирному позапрошлогоднему успеху датчанина Билле Аугуста с его «Пелле-завоевателем», фильмом, противопоставившим культуре стандарта, вольно или невольно навязываемого из-за океана (после чего можно и пожаловаться: «I Want To Go Home»), культуру национального самосознания.

Что же касается американского кино, то оно в конкурсе присутствовало почти незаметно (скромно-разговорный, напоминающий по стилистике «Секс, ложь и видео» фильм Генри Яглома «Новогодний день»), в то время как «внеконкурс», (по-моему, не только в Венеции) специально создан для реванша голливудских мегабоевиков.

...Я думаю, примет ли когда-нибудь Спилберг участие в каком-нибудь конкурсном соревновании или теперь он пожизненно обречен на участь уникальной коммерческой суперзвезды — выступать в жанре неподражаемого монополиста по части кинохитов,— чересчур легкомысленной, чтобы состязаться с Рене и Сколой, но в то же время и достаточно спесивой, чтобы унижаться до факта состязания с производителями интеллектуальных забав, не сулящих заметных выгод?

Не знаю, как другие, а я получил огромное удовольствие от фильма «Индиана Джонс и последний крестовый поход». А говорухинский вопрос о том, любят ли критики жанровое кино, судя по интеллигентнейшим очередям перед «Централе», как-то отпал сам собой в немалой степени еще и потому, что перед нами было кино действительно жанровое, а не снятый на «деревянненькие» отечественный суррогат. Пулеметная очередь трюков, из которых состоит этот удивительно остроумный и возвышенно-оптимистичный, как идеалы соцреализма, фильм с двумя положительными героями — отцом (Шон Коннери) и сыном (Харрисон Форд),— не дает нам расслабиться ни на секунду. Какое-то чаплиновское всемогущество царит в спилберговском аттракционе на любой вкус и возраст — тут разверзаются пропасти, берут автограф у высмеянного Гитлера, распугивают стаей



«Который час?», режиссер Этторе Скола

птиц сонмище фашистских самолетов-истребителей, спасаются от полчищ крыс в подземелье, обнаруженном прямо на площади Сан-Марко в Венеции и т. д. Эту картину надо срочно покупать, тратя любые деньги, ибо только она сможет хоть как-то отбить охоту у доморощенных эротоманов, средний возраст которых катастрофически снижается, созерцать неприлично, «до дыр» затертые видеокопии гаденьких фильмов на просмотрах, организованных видеопиратами под эгидами всевозможных ДК жилсоцпромпрофкультуры. Изобретательное искусство Спилберга — единственная гиря, которая в силах перевесить на чаше весов соблазны истосковавшейся по полноценному развлечению отечественной публики и хоть

как-то направить ее вожделения в сторону развлечения, не оскверненного сексуальным видеобраконьерством.

Другой американский сюрприз был, может быть, более скромен, но столь же значителен. Во всяком случае, в США он сейчас почти так же популярен, как «Бэтмен» и «Индиана Джонс». Он, кстати, кровно связан с Индианой, создал его австралийский режиссер Питер Уир, именно он своими картинами «Свидетель» и «Москитовый берег» прибавил популярности обаятельному спилберговскому Индиане — Харрисону Форду.

Новый фильм Уира «Общество мертвых поэтов» наиболее активными из скептиков может быть причислен к произведениям неоконсервативного толка, его несколько прилизанный стиль кажется неким анахронизмом. Но, конечно, анахронизм анахронизму рознь. Уир — убежденный проповедник устойчивости моральных категорий, и нет ничего дурного в том, что он не поддался влиянию тотального скепсиса, хотя и трактует все те же десять заповедей порой чуть по-голливудски прямолинейно. Он весь в этом, Уир, преисполненный желания рассказать, порой чрезмерно, до сентиментальности трогательную историю противостояния юношеского максимализма и посредственности, романтического импульса и казенщины, свободомыслия, воплощенного в образе преподавателя английской литературы Джона Китинга (его виртуозно играет Джон Уильямс) и стремления подавить любые проявления мятежного «я» нормами уставного поведения, которые определяют стиль жизни мужской Уэлтонской академии в Вермонте.

После каких-нибудь «Изнуренных» — так назывался бездарный фильм Ои Кодар, неаппетитный коктейль из лесбиянства, трансвестизма, вспарывания животов, наркотиков, мужеложества — «Общество мертвых поэтов» с его чуть наивным благородством кажется чем-то вроде Диккенса в эпоху «Греческой смоковницы». Вот и хорошо.

●

«Честная заурядность» — такое, не вполне лестное определение получил прошедший Венецианский фестиваль в обзоре «Синема». Признаться, я тоже в целом близок к этой оценке, особенно имея в виду наши нескончаемые, доходящие до раздражения споры о фестивалях отечественных. Более всего разочаровали те заявки, о которых я, разгоряченно потирая руки, загодя узнал из «Вэрайети». В первую очередь это касалось фильмов итальянских, хотя мне удалось посмотреть из них далеко не все. Сделавший эстетику «розового неореализма» стилем своей музыкальной мелодрамы «Беспризорники», Нанни Лой достиг полууспеха; перенасыщенная политическими аллюзиями, а потому и не вполне понятная гостям, хотя и встреченная бурными дискуссиями, картина Нанни Моретти «Красный штрафной», новые фильмы Пупи Авати, Джулиано Монтальдо, Лины Вертмюллер, увы, не сделали погоды, хоть и соревновались, что называется, на собственном поле. Я даже подумал, не поучаствовать ли им сначала в каком-нибудь «всесоюзном» итальянском фестивале, прежде чем обильно красоваться во всех программах Венеции.

Разве что Скола восстановил чуть пошатнувшуюся репутацию после откровенно неудачного «Сплендора» трогательным фильмом «Который час?», в котором вновь дал вволю пообщаться двум прекрасным актерам разных поколений — Марчелло Мастроянни и Массимо Троизи, которые играют — соответственно — отца и сына. Отца — все еще мечтающего, как, наверное, и в первые минуты жизни новорожденного сына, о том, что тот будет счастлив, богат и знаменит и уж никак не повторит ничем не примечательную судьбу родителя. И сына, который иронически относится к притязаниям отца на его судьбу и, отвергая отцовские беспочвенные фантазии, более всего склоняется к тому, чтобы посвятить жизнь скромному ремеслу бармена.

Так и пройдет этот фильм — в спорах, ссорах, поисках лекарства, которое надо принимать в строго обозначенное время, потому-то и приходится, прерывая спор, то и дело спрашивать: «Который час?», в результате чего этот рефрен приобретает символический смысл. Но и Скола, как бы ни был почетен приз актерам, снявшимся в его фильме, не изменил принципиально уровень и стиль конкурсной программы.

Это, на мой взгляд, сделали англичане. Как, условно говоря, «консерваторы», такие, как Питер Холл с фильмом «У нее не все дома». Так и «модернисты»: Гринуэй («Повар, вор, его жена и ее любовник») вполне мог бы стать лауреатом, если бы не загадочное желание хозяев фестиваля вывести фильм за пределы конкурса.

Фильм Холла, как и картина Сколы, получил призы за лучшие актерские работы, на этот раз женские: Пегги Эшкрофт и Джералдина Джеймс. Героев Холла, кстати, тоже разделяет своего рода барьер, но уже

не поколенческий, а барьер, возведенный психическим заболеванием героини Пегги Эшкрофт — душевнобольной Лилиан Хакл, которая своим странным поведением нарушает устоявшийся покой благополучной четы Харриет и Хью Амброузов. Я не отнес бы фильм «У нее не все дома» к каким-то откровениям по части драматургии — все здесь в общем-то достаточно традиционно — стена непонимания медленно разрушается, чем ближе становятся друг другу будущая мать Харриет и Лилиан, вечно молчащая старуха, которой пришлось расстаться с приютом для душевнобольных ввиду его закрытия. Кульминация фильма — эпизод родов, которые начались неожиданно, некстати, в тот самый момент, когда обе героини попали в нелепое дорожное происшествие.

Фильм феноменален прежде всего искусством Пегги Эшкрофт. Жизнь как бы остановилась на ее лице, одновременно насмешливом и скорбном, сосредоточенно думающем и в то же время словно бы отрешившемся, отключившемся от реальности. Вот Хью в сердцах бросает придурковатой Лилиан, засовывающей печенье в холодильник или укладывающей в тележку для продуктов ценники в супермаркете: мол, она все прекрасно понимает и лишь притворяется, а мы, зрители, по привычке ждем реакции: обиды, раздражения. А реакции нет. То есть *у героини* — нет. Но как сыграть реакцию «отсутствия реакции»? Задача Эшкрофт была — свести эмоциональное содержание роли к нулю, вернее, к какой-то одной сотой, чтобы по этому минимуму мы смогли читать ее скрытый от любого постороннего взгляда, своенравный и в то же время, как он открывается в сцене родов, такой щедрый и благородный характер.

«Индиана Джонс и последний крестовый поход», режиссер Стивен Спилберг

Картина Холла интересна еще и как нечаянная параллель с другим блаженным героем — «Рейнмэном», «Человеком дождя» из ставшего беспрецедентно знаменитым фильма удачливого американца Барри Левинсона. И, надо сказать, если вновь поддаться искусу сопоставлений, что Европа в данном случае показала несомненно бóльшую психологическую тонкость, «Рэйнмэн» лично для меня стал в некий ряд сверхсенсационных зрелищ, в котором в такой же горделивой рекламной позе стоят «Стармэн», «Супермэн» и прочие «мэны» по-голливудски. Ведь совсем не случайно для подстраховки рядом со стареющим Дастином Хоффманом в «Рэйнмэне» совершает не слишком осмысленное, с точки зрения большой дра-

матургии, путешествие по Америке благообразный, плейбоистый Том Круз, кумир американских тинэйджеров.

Что же касается «программы», заложенной в фильм Холла, то там нет ровным счетом никакого желания грубо потворствовать вкусам сентиментальной публики: фильм, хоть и по-высокому трогателен, но в чем-то даже и жесток. И главное, он во сто крат более *загадочен*. Лилиан в исполнении Эшкрофт так и уносит с собой некую непосильную для нас тайну спрятанного от нормального рассудка психологического иномира, который, чуть приоткрывшись и даже показавшись нам ущербным, вдруг обнаруживает неожиданную душевную глубину.

●

...Фестиваль в Венеции — последний фестиваль восьмидесятых, и, наверное, поэтому, следя за каждой из картин, въедливые критики как бы подводили итоги развития индивидуальной творческой траектории режиссеров за прошедшее десятилетие. Фильм «Который час?» обозначил предельную точку развития «семейной темы» у Сколы, вроде бы завершил свою трилогию Спилберг; на последнем дыхании (если судить по ее венецианской ленте «При свете луны») перенасыщенные политическими аллюзиями, суетливые и малоостроумные ленты Лины Вертмюллер; слабые отзвуки былого академического величия мы находим в полупародийной ленте Рене. Да и Кесьлёвский велик в своей незыблемой верности именно традиционным сюжетным формам... Этот список режиссеров, чьи фильмы, даже субъективно удачные, как бы совершали заключительное, хотя порой и победоносное, путешествие по знакомой спирали, можно продолжить очень долго.

...И лишь единственная картина, которую мне хотелось бы передатировать на 1990 год, хотя условность всяких датировок и декад — одна из наиболее уязвимых условностей, это фильм Питера Гринуэя «Повар, вор, его жена и ее любовник».

Главный герой этого фильма не повар, не вор, не его жена и не ее любовник. Главный герой этого фильма — еда, пища, съестное. Причем в фильме герои столько же пожирают съестное, сколько съестное пожирает их; еда, которая главенствует среди образных начал картины, вызывающе метафизична. Один проезд камеры по груде пожухлых, предчувствующих близкую гибель яств, предназначенных для скорого употребления, являет собой метафорическое путешествие вокруг света, по земле, плодящей гастрономические соблазны...

...Как Кесьлёвскому был достаточен один лишь варшавский квартал, чтобы заключить там весь мир, движимый библейскими заповедями, а Иоселиани — две с половиной хижины, дремлющие «на солнечной поляночке», Гринуэю для того, чтобы объять свое необъятное, понадобились четыре условных пространства — кухня, ресторан, туалет и библиотека. Да, библиотека — прибежище букиниста, любовника жены вора, расплатившегося — об этом чуть позже — за свой чувственный идеализм.

В фильме, как в мясорубке, как в изысканном винегрете, перемешаны все жанры, ибо заявленная в буклете Гринуэем мелодрама (треугольник!) — это только лишь уловка, он то и дело выворачивает наизнанку ее однозначно куртуазный смысл, вводя в ткань фильма элементы кино отвращения, порно, мюзикла. В качестве заправки этого «винегрета», этого апокалиптического реквиема потреблению служит ненасытная пластичность, некое живописное недержание режиссера. Тут Гринуэй апеллирует к классическим образцам, недаром на все это содомское великолепие со стены взирают герои хальсовского полотна; но классичность фильма обманчива, эта «классичность» есть объект постмодернистского скепсиса, она какая-то болезненно концентрированная, словно свернувшаяся после лежания на солнце...

Гринуэй, сам художник в недалеком прошлом, добивается такой пластической концентрации внутри фильма, что в нем как бы стирается грань между материями, впитывающими, вбирающими в себя кушанья, и материями, служащими объектом приготовления еды. Вот и обнаженные силуэты любовников, совокупляющихся в слепящем своей конструктивистской розоватой белизной туалете, скорее не сексуальны, а напоминают голые туши неведомых животных, которые, того гляди, попадут на стол в виде десерта безумному гурману.

...Какой-то смертоносной, тлеющей бодлеровской красотой опалено это мрачновато-пылкое творение Гринуэя, он так же, как и его собрат по восьмидесятым англичанин Дерек Джармэн, пустившийся в клипообразные феерии (я имею в виду его фильм «Все, что осталось от Англии»), доказал, что старания английских неоавангардистов начала 80-х годов, чьи экстремистские эксперименты когда-то многими воспринимались как баловство, к концу десятилетия обеспечили-таки английскому кино его благотворное перерождение.

И в заключение о сюжете фильма. Жена изменяет своему грозному мужу, вору, плотоядному завсегдатаю ресторана «Голландэз», с утонченно бледноватым букинистом. Их выслеживают, букиниста убивают в его же библиотеке, заткнув окровавленный рот страницами, повествующими о взятии Бастилии в 1789 году, а дальше... А дальше жена просит мужа напоследок выполнить ее единственное желание. Оно сводится к пустяку: апеллируя к гипертрофированному гурманству супруга, она просит его отведать жаркого из трупа любовника, и, как только обманутый деспот отрезает кусочек крайней плоти умерщвленного любовника, чье муравчато-глянцевое, покрывшееся кулинарной корочкой, обложенное шпинатом и спаржей тело покоится на гигантском блюде, как только это случается, героиня наводит на немилого мужа, низменного садиста, дуло пистолета с окончательным приговором: «Каннибал!»

...Да, такой фильм не понять простакам Уэллменам, которые не слишком-то рвутся вкусить европейской гибельной утонченности, им уж действительно лучше не высовываться из своей Америки, простой, как дважды два четыре,— раз в Европе такие страсти... И зачем только рвутся к цивилизации бесхитростные темнокожие приятели ироничных иоселианских крокодилов?..

●

Убийство ненасытного «вора» — финальная точка Венецианского фестиваля в данной статье. Для меня это и высший его взлет, хотя этот фильм я смотрел первым из всей программы...

...А две недели спустя после Гринуэя и день спустя после отъезда с Лидо, уже в Милане, как и сейчас, в московской квартире, передо мной вновь прокрутились кадры всех венецианских картин, словно ждавших в сознании финального вердикта: «Так кто же все-таки победит?» Дело в том, что по ТВ шла церемония вручения призов.

Мне, честно говоря, мало досталось от этой передачи: включил поздно, не зная программы, как-то вдруг угодил на этот канал из почти сорока действующих; Иоселиани что-то говорил по-французски, чуть волнуясь, затем были одобрительные аплодисменты, французского я не знаю, все тянулось не слишком темпераментно, пришлось вновь отдаться на съедение клипам, и тут вдруг фестивальный рефрен «I Want To Go Home» вновь завладел моими мыслями: с экрана гостиничного «Филипса» на меня понеслась галлюцинативно-быстрая Нева, путающаяся в истерическом монтаже с каким-то маниакально моргающим урбанистическим пейзажем,— по миланскому ТВ на английском языке что-то пел Boris Grebenschikov.

Л. Карахан

Маленькие

Пезаро-89, Локарно-89

Фестивали в Пезаро (Италия) и Локарно (Швейцария) принадлежат к числу так называемых маленьких фестивалей, у которых своя особая роль в жизни современного кинематографа. Они не предназначены для того, чтобы, как Канн или Венеция, быть всемирными ярмарками кинематографического тщеславия, и их устроители не стремятся снимать с неба кинозвезды первой величины. У них иная задача — открывать новые звезды и тем самым определять звездную карту будущего кинематографа. Именно эта установка диктует деловитость маленьких фестивалей, их рабочий ритм, их нерасположенность к разного рода церемониям и ритуалам. Даже официальные приемы, которых с таким вожделением ждут, как правило, полуголодные советские журналисты (в этот раз поистине изобиловал приемами фестиваль в Локарно), не становятся самоцелью, светским ритуалом, а являются продолжением поиска, нащупыванием, разведкой новых кинематографических месторождений, служат установлению контактов, связей и взаимоотношений, которые могут иметь практический конкретный результат в развитии киноискусства.

К этому деловому обаянию маленьких фестивалей не остались равнодушными и фестивали большие. В последнее время их организаторы почувствовали вкус к первооткрытиям и все чаще предпочитают прежней высокой ставке на ожидаемый успех рискованную ставку на успех неожиданный. В этом смысле большой Московский фестиваль прошлого года, освободившийся от прежних политических табу, вырвавшийся на оперативный простор и жадно набросившийся на прославленные кинематографические имена, оказался несколько архаичным— в стороне от сегодняшних тенденций мирового фестивального движения.

Нельзя, конечно, не заметить и того, что маленьким, несмотря на всю их самобытность, в чем-то все-таки хочется быть похожими на больших. Особенно если фестиваль снискал себе славу самого большого среди маленьких, как киносмотр в Локарно, где деловитость не чурается праздничности и масштабности не только в представлении мирового кинопроцесса, но и в подаче самого фестивального действа, охватывающего на десять дней весь город. В этот раз фестиваль демонстрировал семь разнообразных программ, среди которых помимо конкурсной и внеконкурсной, были африканская, швейцарская, итальянская панорамы и американская ретроспектива (фильмы 30-х годов), а также серия специальных просмотров, среди которых особым вниманием и успехом пользовались четыре картины из знаменитого «Декалога» К. Кесьлёвского, экранизировавшего десять библейских заповедей, используя современные бытовые сюжеты. Своеобразной кульминацией фестивального дня становились ежевечерние, прекрасно организованные, многотысячные просмотры под открытым небом на самой большой площади города Пьяцца Гранде, где на громадном экране, снабженном звуковой системой «Долби», шел показ разных, но в том или ином отношении престижных картин. Был показан на площади и советский внеконкурсный фильм К. Шахназарова «Город Зеро». Большинство просмотров предварялось торжественным объявлением диктора: «Впервые на мировом экране». А в день

открытия как символ кинематографического великолепия был показан знаменитый американский колосс «Унесенные ветром» В. Флеминга, восстановленный с помощью компьютерной техники и поражающий яркостью цветов, как будто бы снят он был не пятьдесят лет назад с использованием первой цветной технологии, а только вчера. Этот просмотр-символ вполне соответствовал охватившей западное кино ностальгии по невозвратным временам Великого кинематографа.

«До свидания, мальчики», режиссер Михаил Калик

Впрочем, для того чтобы маленькому фестивалю играть в большую игру, мало одного только стремления к тому устроителей. Многое или почти все зависит от финансового обеспечения фестивального начинания. И если сегодня можно говорить о процветании фестиваля в Локарно, то прежде всего это связано с материальной поддержкой его такими богатыми спонсорами, как Союз швейцарских банков и известная сигаретная фирма «Барклай». В то же время не лучшая пора, переживаемая фестивалем в Пезаро, связана с потерей влиятельных спонсоров и соответственно резким ограничением возможностей как по части рекламы и праздничного оформления, так и собственно фестивальной деятельности, предполагающей отбор и репрезентацию кинофильмов. И это при том, что фестиваль в Пезаро в принципе не занимается субсидированием кинематографистов с помощью денежных премий, как фестиваль в Локарно (первая премия составляет десять тысяч швейцарских франков). Пезаро — не призовой фестиваль, и его лицо определяют не победители конкурса, а качественно подобранные экранные коллекции, отвечающие названию «Фестиваль нового кино».

Пожалуй, именно способность сохранять свое особое лицо, несмотря на финансовые невзгоды, и отличает жизнеспособный фестиваль, исходная позиция которого не утрачивает смысл в контексте мирового кинодвижения. Пезаро, судя по всему, из таких фестивалей. И даже в нынешних стесненных условиях он смог представить любителям кино две информационно насыщенные программы. Основная являла собой па-

нораму современного киноавангарда, в которой были продемонстрированы картины подлинных его звезд. Х.-М. Штрауб показал статуарные античные декламации «Смерть Эмпедокла» (1986) и «Черный грех» (1989), Э. Ромер — картину «Игры общества» (1989) о домашних увеселениях разных эпох, Р. Руис — исполненную интригующей символики картину «Все облака — это часы» (1988), ветеран американского авангарда С. Брекэдж — интеллектуальные композиции «Фауст-фильм часть первая: опера» (1988) и «Фауст: другая идиллия» (1989). Были на фестивале и работы режиссера из Чехословакии Э. Шорма, французов Ж. Руша и К. Маркера, ранние короткометражки В. Херцога («Последние слова», 1965) и Р. В. Фасбиндера («Маленький хаос», 1966). Программой в программе, и в общем-то не совсем оправданно, оказалась ретроспектива эксцентрических фильмов французского режиссера Л. Мулле, которые при всей своей милоте и отрадном, вдали от родины, сходстве с нашим параллельным кино (оно, кстати, весьма заинтересовало президента фестиваля Л. Миччике, как возможная тема на 1990 год), явно не принадлежит к числу наиболее значительных и ярких достижений киноавангарда. Большое внимание было уделено экспериментальному кино Индии.

Советская коллекция распадалась как бы на две части. Одна, ретроспективная, тематически примыкала к специальной фестивальной программе, посвященной итальянским «шестидесятникам». Тут между ранними фильмами Л. Кавани, Т. Брасса, Б. Бертолуччи, знаменитыми картинами Ф. Феллини, М. Антониони, М. Феррери тех лет и «Заставой Ильича» (1964) М. Хуциева, «Землей людей» (1966) А. Пелешяна, фильмами М. Калика «До свидания, мальчики» (1966) и «Любить» (1968) неожиданно обнаружилось немало мировоззренчески общего. Другая часть советской коллекции примыкала к основной авангардной программе. При этом фильмы «Дни затмения» А. Сокурова, «Исповедь. Хроника отчуждения» Г. Гаврилова, «Защитник Седов» Е. Цымбала вполне вписывались в общий ряд, тогда как картины «Ошибки юности» Б. Фрумина и «Поджигатели» А. Сурина выглядели чуть более традиционными, чем даже самые традиционные фильмы основного фестивального показа. Не обошлось в Пезаро и без сегодняшних дежурных фестивальных блюд (что, конечно, не умаляет художественные достоинства самих картин). В этом качестве выступали два фильма из «Декалога» К. Кесьлёвского и «Последний император» Б. Бертолуччи, показанный на закрытии фестиваля.

«Декалог», фильм 6-й («Короткий фильм о любви»), режиссер Кшиштоф Кесьлёвский

Очевидно, своего рода испытанием для фестиваля, проверкой его установок являются не только тяжелые времена, но и преуспеяние, которое выпало сегодня на долю Локарно. Несмотря на все заманчивые перспективы роста, этот фестиваль сохраняет приверженность молодому кинематографу, кинематографу дебютов при известной ориентации на страны «третьего мира» и развивающиеся киношколы. Не удивительно, что главные призы фестиваля достались картинам из Южной Кореи, Индии, Ирана. Удивительно другое: призы эти никоим образом не снисхождение и не заигрывание с «третьим миром», как это чаще бывало и в Москве, и в Ташкенте в лучшие застойные времена и нередко еще происходит по сей день. Удостоенный первой премии большого жюри и жюри ФИПРЕССИ южнокорейский фильм «Почему Бодхидхарма пошел на Восток?» режиссера Й.-К. Бая выделялся не только изобразительной экспрессией, но и (без всяких скидок) глубиной философского содержания. Сюжет, в центре которого молодой буддийский монах, решивший после смерти учителя вернуться в мир, чтобы обрести путь не в отшельничестве и изоляции, а среди искушений и пороков цивилизации, где его вера нужнее людям, чем-то напомнил знакомую нам историю Алеши Карамазова. Достаточно серьезный уровень понимания жизненных проблем и кинематографическую культуру обнаружили и картина из Индии «Пирави» режиссера С. Каруна, получившая вторую премию, и иранский фильм «Где дом друга?» режиссера А. Киаростами, поделивший с австрийской лентой «Седьмой континент» М. Хайнеке третью премию. Но здесь можно говорить и о некоторой тенденциозности, хотя и не связанной с чисто политическими интересами, как у нас.

Истовое стремление к естественности, первичности авторского восприятия мира («Пирави», «Где дом друга?»), в то же время сочувственное отношение ко всякому разоблачению потребительского тупика («Седьмой континент») создают некую односторонность восприятия, нечувствительную подчас как к художественным просчетам и образной ординарности, так и — в ином случае — к существенным достоинствам. Именно со специфической фестивальной конъюнктурой, как мне кажется, связано то, что не получил премию один из интереснейших советских фильмов последнего времени «День ангела» С. Сельянова и Н. Макарова, хотя он и вызвал интерес. А один из членов жюри — знаменитый западногерманский театральный режиссер Питер Штайн даже остался на пресс-конференцию авторов, что с членами большого жюри случалось нечасто.

«Таинственный поезд», режиссер Джим Джармуш

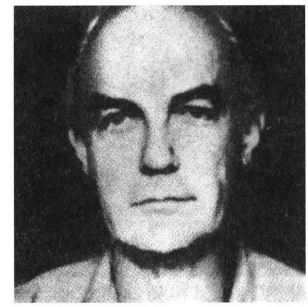
Дурную службу нашему фильму сослужили и наспех сделанные французские титры, абсолютно не передающие игру слов, столь важную для понимания общего смысла произведения. Отсутствовала и какая бы то ни было реклама советской конкурсной картины, что также не способствовало ее успеху.

Во внеконкурсной программе «руссоистским» ожиданиям локарнского фестиваля наиболее интересно отвечали фильмы «Яааба» режиссера И. Квадраого (Буркина Фасо — Швейцария—Франция), рассказывающий об отношениях мальчика и отвергнутой племенем старухи, и иранская картина А. Надери «Вода, Ветер, Песок» (1985) о великой засухе. Показанные на вечерних просмотрах под открытым небом, эти ленты тем самым как бы еще более втягивали в потрясающее сопереживание почти первобытных в своей чистоте и органичности человеческих чувств.

Художественные достижения старой кинематографической цивилизации вместе с К. Кесьлёвским продемонстрировал лишь американец Д. Джармуш в картине «Таинственный поезд» (1989), завершающей его кинотрилогию (первые два фильма — «Удивительнее, чем рай», 1984; «Поверженный законом», 1986). Этот фильм поражает неожиданной художественной энергией на фоне анемичного и, кажется, уже исчерпавшего все свои сюжеты европейского и американского кино, демонстрировавшегося в Локарно.

...Опыт маленьких фестивалей при всех их достоинствах и недостатках знаменателен для нас тем, что открывает возможности самостоятельной фестивальной деятельности (рижский «Арсенал» — первая попытка), которая естественным образом, без привычных директив и указаний сверху, а также бдительной опеки-контроля может служить национальному кинематографическому престижу.

ТОМАС ГУТЬЕРЕС АЛЕА, режиссер (Куба)

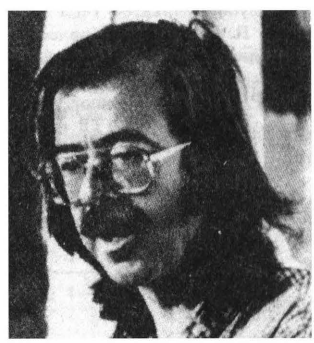


Родился 11 декабря 1928 года в Гаване. Изучал юриспруденцию. В 1951—53 годы учился в Экспериментальном киноцентре в Риме. В 1959 году был одним из основателей ИКАИК.
1947: любительские фильмы «Красная Шапочка» и «Факир» («La caperucita roja»; «Un Fakir»). *1953:* к/м «Сон Хуана Бассена» («El sueño de Juan Bassian»), *1956:* док. ф. «Эль Мегано» («El Mégano»), совместно с Х. Гарсиа Эспиносой. *1959:* док. ф. «Эта земля наша» («Esta tierra nuestra»). *1960:* док. ф. «Всеобщая ассамблея» («Asamblea general»); «Рассказы о революции» («Historias de la revolución»), и соав. сц.; док. ф. «Смерть интервенту!» («Muerte al invasor»), совместно с С. Альваресом, приз на МКФ в Лейпциге. *1962:* «12 стульев» («Las doce sillas»), и соав. сц. по мотивам романа И. Ильфа и Е. Петрова. *1964:* «Кумбите» («Cumbite»), и соав. сц. *1966:* «Смерть бюрократа» («La muerte de un burócrata»), и соав. сц., спец. приз на МКФ в Карлови-Вари. *1968:* «Воспоминания об отсталости» («Memorias del subdesarollo»), и соав. сц., приз жюри и приз ФИПРЕССИ на МКФ в Карлови-Вари. *1970*: «Кубинское сражение против демонов» («Una pelea cubana contra los demonios»), и соав. сц. *1974*: док. ф. «Искусство табака» («El arte del tabaco»). *1975*: «Последний ужин» («La última cena»), и соав. сц., гл. приз на МКФ в Чикаго-76. *1978*: «Выжившие» (в СССР — «Осужденные на одиночество», «Los sobrevivientes»), и соав. сц.; участие в док. ф. «Дорога мйрра и ладана» («El camino de la mirra y el incienso»). *1983*: «До некоторой степени» («Hasta cierto punto») и соав. сц. *1987*: «Письма из парка» («Cartas del parque»), Испания — Колумбия — Франция, и соав. сц. по Г. Гарсиа Маркесу.

ДЖУДИ ДЭВИС, актриса (Австралия)

Родилась в 1955 году в Парте (Западная Австралия). В качестве певицы рок-ансамбля путешествовала по разным странам. Окончила национальный институт драматического искусства в Сиднее в 1977 году. Одна из лучших актрис Австралии.
1976: «На высоте» («High Rolling»). *1978:* «Видения» («Visions»). *1979:* «Моя блестящая карьера» («My Brilliant Career»), реж. Дж. Армстронг. *1981:* «Одурачивайте» («Hoodwink»); «Зима наших надежд» («Winter of Our Dreams») приз за роль на МКФ в Москве-83. *1982:*«Жара» («Heatwave»), реж. Ф. Нойс; ТВ сериал «Женщина по имени Голда» («A Woman Called Golda»), в США; «Кто рискует — побеждает» («Who Dares Wins»), в Великобритании, *1984:* «Поездка в Индию» («A Passage to India»), в Великобритании, реж. Д. Лин. *1986:* «Кенгуру» («Kangaroo»). *1987:* «Прилив» («High Tide»), реж. Дж. Армстронг. *1988:* «Джорджия» («Georgia»).

ГЕОРГИЙ ДЮЛГЕРОВ, режиссер (Болгария)



Родился 30 сентября 1943 года в Бургасе. Учился на курсах режиссеров кукольного театра. Окончил ВГИК (мастерская И. В. Таланкина) в 1970 году. *1969*: дипломный фильм «Бондарь» («Бъчварят»). *1970*: ср/м «Экзамен» («Изпит»), снят на основе дипломного фильма, вошел в альманах «Пестрый мир» («Пъстър мир»), получил приз на МКФ в Локарно-71. *1973*: «И грянул день» («И дойде денят»). *1974:* ТВ фильм «Гардероб» («Гардеробът»). *1977:* «Авантаж» («Авантаж»), и соав. сц., приз на МКФ в Западном Берлине-78. 1978: «Подмена» («Трампа»), и соав. сц. *1981:* «Мера за мерy» («Мера според мера»), и ТВ вариант в 7 сериях, и соав. сц. *1985*: худож.-док. ф. «О Нешке Робевой и ее девушках» («За Нешка Робева и нейните момичета»), и ав. сц. *1986:* худож.-док. ф. «О девушках и их Нешке Робевой» («За момичетата и тяхната Нешка Робева»), и ав. сц. *1988:* «Акатамус» («Акатамус»), и ав. сц. при участии других. *1990*: «Лагерь» («Лагерът») и соав. сц.

КЛАУДИА КАРДИНАЛЕ, актриса (Италия)

Родилась 15 апреля 1939 года в Тунисе. В 1957 году приняла участие в конкурсе красоты. Училась в Экспериментальном киноцентре в Риме. Подписав контракт с продюсером Франко Кристальди, снималась в кино. В 1967 году вышла за него замуж. В 1974 году впервые снялась у режиссера Паскуале Скуитьери, с 1977 года их связывали творческие и личные взаимоотношения. Одна из ведущих актрис Италии, много снимается за границей. *1956:* к/м «Золотые цепи» («Chaînes d'or»), во Франции. *1957:* «Гоха» («Goha»), во Франции, реж. Ж. Баратье. *1958:* «Злоумышленники, как всегда, остались неизвестны» («I soliti ignoti»), реж. М. Моничелли; «Три незнакомца в Риме» («Tre straniere a Roma»); «Первая ночь» («La prima notte»), реж. А. Кавалканти; «Тото и Марчеллино» («Totò e Marcellino»). *1959:* «Судья» («Il magistrato»), реж. Л. Дзампа; «Смелое ограбление тех, кто, как всегда, неизвестны» («Audace colpo dei soliti ignoti»), реж. Н. Лой; «Проклятая путаница» («Un maledetto imbroglio»), реж. М. Джерми; «Ветер с юга» («Il vento del Sud»); «Вверх и вниз по лестнице» («Upstairs and Downstairs»), в Великобритании. *1960:* «Аустерлиц» («Austerlitz»), во Франции, реж. А. Ганс; «Красавчик Антонио» («Il bell'Antonio»), реж. М. Болоньини; «Девушка с чемоданом» («La ragazza con la valigia»), реж. В. Дзурлини; **«Рокко и его братья»** («Rocco e i suoi fratelli»), реж. Л. Висконти; «Дофины» («I delfini»), реж. Ф. Мазелли. *1961:* «Ла Виачча» («La Viaccia»), реж. М. Болоньини; «Львы выпущены на волю» («Les lions sont lâchés»), во Франции, реж. А. Вернёй; **«Картуш»** («Cartouche»), во Франции, реж. Ф. де Брока; «Дряхлость» («Senilità»), реж. М. Болоньини. *1962:* «Леопард» («Il gattopardo»), реж. Л. Висконти; **«Восемь с половиной»** («Otto e mezzo»), реж. Ф. Феллини. *1963:* «Равнодушные» («Gli indifferenti»), реж. Ф. Мазелли; **«Невеста Бубе»** («La ragazza di Bube»), реж. Л. Коменчини; «Розовая Пантера» («The Pink Panther»), в США, реж. Б. Эдвардс. *1964:* «Мир цирка» («Circus World»), в США, реж. Г. Хатауэй; «Великолепный рогоносец» («Il magnifico cornuto»), реж. А. Пьетранджели. *1965:* «Туманные звезды Большой Медведицы» («Vaghe stelle dell'Orsa»), реж. Л. Висконти. *1966:* «Вслепую» («Blindfold»), в США; «Роза для всех» («Una rosa per tutti»); «Потерянная команда» («Lost Command»), в США, реж. М. Робсон; «Профессионалы» («The Professionals»), в США, реж. Р. Брукс; новелла «Фея Армениа» в фильме «Феи» («Fata Armenia» — «Le fate»), реж. новеллы М. Моничелли. *1967:* **«День Совы»** (в СССР — **«Сова появляется днем»**, «Il giorno della civetta»), реж. Д. Дамиани; «Не бултыхайся!» («Don't Make Waves»), в США, реж. А. Маккендрик; «К черту героев» («Hell with Heroes»), в США. *1968:* «Однажды на Диком Западе» («Once Upon a Time in the West»), реж. С. Леоне; «Укради у ближнего своего» («Ruba al prossimo tuo»), реж. Ф. Мазелли. *1969:* «Приключения Жерара» («The Adventures of Gerard»), в Великобритании, реж. Е. Сколимовский; «В год господень» («Nell'anno del Signore»), реж. Л. Маньи; **«Красная палатка»**, в СССР, реж. М. Калатозов. *1970:* «Конечно, наверняка, даже... возможно» («Certo, certissimo, anzi... probabile»); «Попси Поп» («Popsy Pop»), во Франции. *1971:* «Аудиенция» («L'udienza»), реж. М. Феррери; «Нефтедобытчицы» («Les pétroleuses»), во Франции; «Красивый, честный эмигрант в Австралии хотел бы жениться на не состоявшей ранее в браке соотечественнице» («Belle, onesto emigrato Australia, sposerebbe compaesana illibata»), реж. Л. Дзампа. *1972:* «Стреляющий быстрее тени» («La scoumoune»), во Франции, реж. Ж. Джованни. *1973:* «День ярости» («Il giorno del furore»). *1974:* **«Семейный портрет в интерьере»** («Gruppo di famiglia in un interno»), реж. Л. Висконти; «Молодчики» («I guappi»), реж. П. Скуитьери; «Либера, любовь моя» («Libera, amore mio»), реж. М. Болоньини. *1975:* «В полночь заступает дозор удовольствия» («A mezzanotte va la ronde del piacere»); «Так начинается приключение» («Qui comincia l'avventura»). *1976:* новелла «Машина любви» в фильме «Лишь бы не узнали все вокруг!» («Macchina d'amore» — «Basta che non si sappia in giro!»), реж. новеллы Н. Лой; «Всеобщее чувство стыда» («Il comune senco del pudore»), реж. А. Сорди; «Жизнерадостная андалузка» («La lozana Andalucia»), в Испании. *1977:* «Иисус из Назарета» («Jesus of Nazareth»), Великобритания — Италия, реж. Ф. Дзеффирелли; «Железный префект» («Il prefetto di ferro»), реж. П. Скуитьери; «Гудбай и аминь» («Goodbye & Amen»), реж. Д. Дамиани. *1978:* **«Встречный огонь»** (в СССР — **«Необходимая жертва»**, «La part du feu»), во Франции; «Девочка в голубом бархате» («La petite fille en velours bleu»), во Франции, реж. А. Бриджес; **«Оружие»** («L'arma»), реж. П. Скуитьери; «Корлеоне» («Corleone»), реж. П. Скуитьери. *1979:* «Бегство к Афине» («Escape to Athena»), в Великобритании; «Спасайся, кто хочет» («Si salvi chi vuole»), *1980:* «Шкура» («La pelle»), реж. Л. Кавани. *1982:* **«Саламандра»** («The Salamander»), США — Великобритания — Италия; «Фицкарральдо» («Fitzcarraldo»), в ФРГ, реж. В. Херцог; «Подарок» («Le cadeau»), во Франции. *1983:* «Богач» («Le ruffian»), во Франции, реж. Ж. Джованни; ТВ фильм «Принцесса Дейзи» («Princess Daisy»), в США. *1984:* «Кларетта» («Claretta»), реж. П. Скуитьери; «Генрих IV» («Enrico IV»), реж. М. Беллоккьо; «Будущим летом» («L'été prochain»), во Франции. *1986:* «История» («La storia»), реж. Л. Коменчини. *1987:* **«Влюбленный мужчина»** («Man in Love»), во Франции. *1988:* «Синий цвета электрик» («Blu elettrico»). *1989:* «Французская революция» («La révolution française»), во Франции, реж. Р. Энрико.

С. Кудрявцев

Айра Левин

Ребенок Розмари

Глава 7

Она подумала, не развернуть ли книгу прямо в такси, но передумала. Добралась до дома, сбросила туфли, платье, пояс, надела тапочки и огромный полосатый комбинезон цвета мяты.

Раздался звонок в дверь, и она со свертком в руках пошла открывать; это оказалась Минни, которая принесла питье и маленький белый пирожок.

— Я слышала, как ты вернулась. По-видимому, быстро кончилось.

— Да, все прошло очень хорошо,— сказала Розмари, взяв стакан.— Его зять и еще один человек сказали несколько слов, каким он был и почему его будет не хватать, на этом все и закончилось.— Она глотнула жидкого светло-зеленого настоя.

— Такой подход к подобным церемониям представляется вполне разумным. Ты уже взяла почту?

— Нет, это мне там дали.— Розмари отпила еще чуть-чуть, решив не вдаваться в подробности относительно того, кто дал и зачем, и вообще не распространяться о том, что Хатч приходил в сознание.

— Давай я подержу.— Минни забрала сверток, чтобы Розмари могла взять белый пирожок.

— Да, спасибо.— Розмари ела пирожок, запивая из стакана.

— Книжка? — спросила Минни, взвесив на руке сверток.

— Угу. Она собиралась послать по почте, а потом сообразила, что увидит меня.

Минни прочитала обратный адрес.

— А-а, я знаю этот дом. До того, как переехать на свою теперешнюю квартиру, там жили Гилморы.

— Вот как?

— Я там столько раз бывала. «Грэйс» — одно из моих любимых имен. Твоя подружка?

— Да,— подтвердила Розмари. Так было проще, чем объяснять, к тому же все равно никакой разницы.

Покончив с пирожком и питьем, она забрала у Минни сверток и вернула стакан.

— Спасибо.

— Слушай-ка, Роман скоро пойдет в чистку, тебе ничего не нужно отнести или забрать?

— Нет, ничего, спасибо. Вы к нам еще заглянете?

— Конечно. Почему бы тебе не вздремнуть?

— Да, я как раз собираюсь это сделать. Пока.

Розмари закрыла дверь и пошла на кухню. Кухонным ножом разрезала веревку и развернула бумагу. Внутри оказалась книжка Дж. Р. Ханслета «Про колдунов и ведьм». Золотые буквы на потрепанном черном переплете уже почти стерлись. На форзаце была подпись Хатча, а под ней слова «Торкэй, 1934 г.» На внутренней стороне обложки приклеена маленькая голубенькая бумажка с надписью «Дж. Вэгорн и сыновья. Книготорговцы».

Листая книгу, Розмари направилась в гостиную. Ей попадались фотографии респектабельных викторианцев, в тексте кое-что было подчеркнуто Хатчем, а на полях встречались

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1989, № 11—12; 1990, № 1—3.

его пометки. Она уже и раньше видела их в книгах, которых давал ей Хатч. Среди подчеркнутых фраз была и такая: «Грибок, которые они называют чертов перец».

Устроившись на скамеечке в одном из эркеров, она бросила взгляд на оглавление. Ее внимание привлекло имя Адриан Маркато, так называлась четвертая глава. В остальных главах говорилось о других лицах, но все они, как и следовало ожидать, исходя из заглавия книги,— были колдунами и ведьмами. Это были Жиль де Рэ, Джейн Уэнхэм, Алистер Кроули, Томас Уэйр. Последние главы назывались «Методы колдовства» и «Колдовство и дьявольщина».

Открыв четвертую главу, Розмари пробежала глазами составлявшие ее двадцать с лишним страниц: Маркато родился в Глазго в 1846 году, вскоре его привезли в Нью-Йорк (подчеркнуто), а умер он на острове Корфу в 1922 году. Здесь было и описание волнений, последовавших за заявлением Маркато в 1896 году о том, что ему удалось вызвать живого дьявола; тогда перед Брэмфордом (а не в вестибюле, как сказал Хатч) на него набросилась толпа. Говорилось и о подобных событиях в Стокгольме в 1898 году и в Париже в 1899 году. У этого человека была черная борода и гипнотизирующий взгляд. Фотография, на которой он был изображен во весь рост, показалась Розмари неуловимо знакомой. На обратной стороне листа была помещена менее официальная фотография, запечатлевшая его за столиком парижского кафе вместе с женой Хессией и сыном Стивеном (подчеркнуто).

Неужели ради этого Хатч хотел, чтобы она получила книгу, ради того, чтобы во всех подробностях прочитать про Адриана Маркато? Но зачем? Разве он еще давным-давно не предупреждал их и разве не признал потом, что это было безосновательным? Она долистала книгу, задержавшись ближе к концу, чтобы прочитать другие подчеркнутые места. «Факт остается неопровержимым,— прочитала она,— независимо от того, верим мы или нет, они вне всякого сомнения верят». А через несколько страниц увидела слова: «всеобщая вера в силу свежей крови». И еще: «окруженные свечами, которые, само собой разумеется, тоже черные».

Черные свечи, которые Минни принесла в тот вечер, когда испортилось электричество... Они поразили Хатча, и он начал задавать вопросы про Романа и Минни. В этом смысл книги? Сообщить, что они колдуны? Минни со своими травами и амулетами из корня танниса, Роман со своим пронзительным взглядом? Но ведь колдунов нет, не правда ли? Откуда им взяться, живым колдунам?

Тут она вспомнила, что Хатч передавал ей также, что имя собственное — анаграмма. «Про ведьм и колдунов». Она попыталась мысленно перетасовать буквы и составить из них нечто многозначительное, дающее ключ к разгадке. Это ей не удалось, букв было слишком много, чтобы ни одной не потерять. Не обойтись без карандаша и бумаги. А лучше взять коробку «скрэббл».

Она принесла ее из спальни и, снова усевшись в эркере, положила доску, не открывая, к себе на колени и достала из стоявшей рядом коробки буквы, необходимые для составления слов. «Про колдунов и ведьм». Ребенок, который все утро не давал о себе знать, зашевелился. «Ты будешь прирожденным игроком в «скрэббл»,— подумала она. Ребенок пнул ее.

— Эй, полегче,— сказала она.

Сложив на доске «Про колдунов и ведьм», она сдвинула все буквы в кучу, перемешала их, а потом посмотрела, что еще может из этого получиться. Она сложила: «Конь пил воду ведром», а переставляв еще несколько минут плоские деревянные пластинки: «О, дед вновь купил ром» и «Дверь в дом колдунов»,— да к тому же это были не настоящие анаграммы, потому что в них использовались не все буквы. Галиматья какая-то. Как может название книги быть анаграммой, имеющей скрытый смысл для нее одной? Хатч бредил. Разве Грэйс Кардифф так прямо и не сказала? Пустая трата времени. «Кинь в пруд олово, мед». «Прольем, видно, водку».

Но может быть, анаграмма — имя автора, а не название книги? Вдруг Дж. Р. Ханслет — псевдоним; если задуматься, не очень-то похоже на настоящую фамилию.

Она взяла новые буквы.

Из Дж. Р. Ханслета получалось Джоан Схрелт или Дж. Х. Снартел.

Да уж, в этом действительно был смысл.

Бедный Хатч.

Она приподняла и наклонила доску, чтобы ссыпать буквы в коробку.

Страницы книги, лежавшей на скамеечке рядом с коробкой, перевернулись и открылись на фотографии Адриана Маркато, его жены и сына. Хатч, наверно, здесь сильно прижал страницы, чтобы книга не закрывалась, пока он будет подчеркивать «Стивен».

Ребенок лежал спокойно, не шевелясь.

Она снова положила доску на колени и достала из коробки буквы, чтобы составить Стивен Маркато. Она секунду смотрела на полученное имя, а потом начала переставлять буквы. Не сделав ни одного неправильного хода и ни одного лишнего движения, она сложила из них Роман Кастивет.

А потом снова — Стивен Маркато.

А потом снова — Роман Кастивет.

Ребенок едва заметно шевельнулся.

Она прочитала главу «Адриан Маркато» и ту, что называлась «Методы колдовства», а потом отправилась на кухню и поела немного салата из тунца, латука и помидоров, обдумывая прочитанное.

Она как раз начинала главу «Колдовство и дьявольщина», когда услышала, что во входной двери повернулся ключ, а потом ее пытались открыть, но помешала цепочка. Когда она шла посмотреть, кто там, зазвонил звонок. Это был Гай.

— Что означает эта цепочка? — спросил Гай, когда она впустила его.

Ничего не ответив, Розмари закрыла дверь и заперла на цепочку.

— В чем дело?

В руках он держал букет маргариток и коробку от Бронзини.

— Объясню, когда войдешь.

Гай поцеловал ее и отдал маргаритки.

— У тебя все в порядке? — забеспокоился он.

— Да,— ответила она, направляясь на кухню.

— Как прошла панихида?

— Очень мило. Очень быстро.

— Я достал рубашку, которая рекламировалась в «Нью-Йоркере».— Гай пошел в спальню.— Эй,— прокричал он оттуда,— и «В ясный день», и «Небоскреб» больше не пойдут.

Розмари поставила маргаритки в синий кувшин и отнесла в гостиную. Вошел Гай и показал рубашку. Розмари похвалила ее.

Потом она спросила:

— Ты знаешь, кто такой Роман на самом деле?

Гай посмотрел на нее, заморгал и нахмурился.

— Что ты имеешь в виду, золотко? Он Роман.

— Он сын Адриана Маркато. Того человека, который объявил, что вызвал дьявола и за это подвергся нападению толпы здесь внизу. Роман — его сын Стивен. «Роман Кастивет» — это просто переставленные буквы «Стивен Маркато», анаграмма.

— Кто тебе сказал?

— Хатч.

Розмари рассказала Гаю про книжку под названием «Про колдунов и ведьм» и про то, что передал ей Хатч. Она показала ему книгу, которую Гай взял, отложив рубашку, повертел в руках, взглянул на обложку, на содержание, на все страницы разом, медленно перелистав их, придерживая большим пальцем.

— Вот здесь ему 13 лет,— показала Розмари.— Видишь глаза?

— Но, возможно, это все же совпадение.

— И что он живет здесь, тоже совпадение? В том же самом доме, где вырос Стивен Маркато? — Розмари покачала головой.— Возраст тоже сходится. Стивен Маркато родился в августе 1886 года, то есть сейчас ему должно быть семьдесят девять. Роману как раз столько же. Нет, это не совпадение.

— Видимо, нет,— согласился Гай, перевернув еще несколько страниц.— Судя по всему, он действительно Стивен Маркато. Бедный старикан. Чему же тут удивляться, что он поменял имя, когда у него такой ненормальный отец.

Розмари неуверенно взглянула на Гая.

— Ты не думаешь, что он... что он такой же, как его отец?

— Что ты хочешь этим сказать? — Гай засмеялся.— Что он колдун? Поклонник дьявола?

Она кивнула.

— Роу, ты это серьезно? Ты на самом деле думаешь... — Гай расхохотался и вернул ей книгу.— Ах, Роу, золотко!

— Это религия. Такая древняя религия, которую потом вытеснили, загнали в угол.

— Допустим. Но сегодня-то?

— Его отец был мучеником этой религии. Так, наверно, представляется его сыну. Знаешь, где умер Адриан Маркато? На конюшне. На острове Корфу. Понятия не имею, где это. Его не пустили в гостиницу. Действительно. «Свободных мест нет». Поэтому он умер на конюшне. А он был с отцом. Роман, я имею в виду. Думаешь, после такого он отказался от дела отца?

— Золотко, сейчас 1966 год.

— Эта книга издана в 1933 году. В Европе тогда были ордена ведьм — так называются их группы, сборища,— так вот, они были в Европе, в Северной и Южной Америке, в Австралии; ты что же полагаешь, что за какие-то тридцать три года все эти люди вымерли? Да у них здесь целый орден — там и Минни, и Роман вместе с Лаурой-Луизой, Фаунтенами, Гилморами и Уизами; а их вечеринки с флейтой и пением — это же шабаши или вакханалии, или как это там еще называется.

— Не волнуйся так, золотко. Давай лучше...

— Почитай, чем они занимаются, Гай,— перебила Розмари и протянула открытую книгу, тыча пальцем в какую-то страницу.— В своих ритуалах они используют кровь, потому что кровь обладает магической силой, а кровь, обладающая наибольшей силой,— это кровь младенца, того, которого еще не крестили; они используют не только кровь, но и плоть.

— Ради всего святого, Розмари!

— Почему они так милы с нами? — допытывалась Розмари.

— Потому что они милые люди. Кто они, по-твоему, такие? Маньяки, что ли?

— Да, именно! Маньяки, которые верят, что обладают магической силой, которые считают себя настоящими колдунами, как те, что бывают в книжках,совершают всякие сумасшедшие обряды и действа, потому что они... они больные, ненормальные маньяки.

— Золотко...

— Те черные свечи, что Минни принесла нам, остались после черной мессы! Вот почему Хатч и заподозрил неладное. А середина гостиной у них пустая, чтобы было свободное место.

— Золотко, они старики, у которых есть горстка старых друзей, а доктор Шенд попросту играет на блокфлейте. Черные свечи продаются здесь поблизости, в лавке скобяных товаров, равно как и красные, зеленые и синие. А гостиная пуста, потому что Минни — прескверный дизайнер. Согласен, отец Романа был чокнутый, но из этого вовсе не следует, что и Роман такой же.

— Ноги их больше не будет в этой квартире,— заявила Розмари.— Ни того, ни другого. Ни Лауры-Луизы, никого из их компании. Они и на пятьдесят футов не приблизятся к ребенку.

— То, что Роман изменил имя, наоборот, доказывает, что он не такой, как отец. В противном случае он бы гордился своим именем и сохранил бы его.

— Он его и сохранил. Он поменял местами буквы, но не сменил имя на какое-нибудь другое. Так его хоть в гостиницы пускают.— Оставив Гая, она подошла к окну, где лежала коробка «скрэббл».— Я их больше не впущу, а как только ребенок чуть-чуть подрастет, я хочу сдать кому-нибудь эту квартиру и выехать отсюда. Пусть их даже поблизости не будет. Хатч был прав: нам вообще не следовало сюда переселяться.— Она вся дрожала и, зажав книгу обеими руками, смотрела в окно.

Некоторое время Гай наблюдал за ней.

— А как насчет доктора Сапирштейна? Он тоже входит в орден?

Она обернулась к нему.

— Были же врачи-маньяки, если на то пошло,— продолжал Гай.— Наверно, его главная цель в жизни — наносить визиты пациенткам верхом на помеле.

Розмари снова отвернулась к окну. Ее лицо оставалось серьезным.

— Нет, не думаю, чтобы он был одним из них. Он... чересчур умный.

— Да к тому же еврей,— добавил Гай и засмеялся.— Рад, что хоть кто-то из честных граждан не попадет в число жертв твоей — достойной Маккарти — кампании клеветы. Вот тебе и охота на ведьм, уф! А там уж и виноватые найдутся.

— Я не хочу сказать, что они настоящие ведьмы. Я знаю, реальной силы у них нет. Но эти люди верят, пусть даже мы не верим, точно так же моя семья верит, что бог слышит их молитвы и что облатка — часть тела Христова. Это религия Минни и Романа, они считают ее истинной и соблюдают все обряды, я точно знаю; и я не собираюсь рисковать безопасностью ребенка.

— Мы никому не сдадим квартиру и не переедем,— заявил Гай.

— Нет, переедем.— Розмари повернулась к нему лицом.

Гай взял свою новую рубашку.

— Об этом мы позже поговорим.

— Он наврал тебе. Его отец не был продюсером. Он вообще не имел никакого отношения к театру.

— Ладно, пусть он хвастун. А кто, черт возьми, не хвастун? — сказал Гай и пошел в спальню.

Розмари присела рядом с лежавшей коробкой «скрэббл». Закрыла ее, а через секунду взяла книжку и снова принялась читать последнюю главу «Колдовство и дьявольщина».

Гай вернулся уже без рубашки в руках.

— Думаю, тебе не надо больше этого читать.

— Я только хочу прочитать последнюю главу.

— Не сегодня, золотко,— возразил Гай, приближаясь к ней.— Ты уже и так слишком завелась. В этом нет ничего хорошего ни для тебя, ни для ребенка.— Он протянул руку за книгой.

— Вовсе я не завелась.

— Ты вся дрожишь. Вот уже пять минут как тебя бьет дрожь. Ну-ка, отдай ее мне. Завтра почитаешь.

— Гай...

— Нет. Я серьезно. Давай, давай ее сюда.

Она вздохнула и отдала. Гай подошел к книжным полкам, привстал на цыпочки и, вытянув руку, положил книгу как можно выше, куда-то поверх двух отчетов Кинси.

— Завтра почитаешь. Сегодня ты и так уже слишком возбудилась.

Глава 8

Доктор Сапирштейн был поражен.

— Невероятно. Просто потрясающе. Как, вы говорите, фамилия? Мачадо?

— Маркато,— поправила Розмари.

— Невероятно,— повторил доктор Сапирштейн.— Я и понятия не имел. По-моему, он как-то сказал мне, что его отец занимался импортом кофе. Да, помню, он распространялся о разных сортах и способах помола зерен.

— Гаю он говорил, что его отец был продюсером.

Доктор Сапирштейн покачал головой.

— Неудивительно, что он стыдится правды. И неудивительно, что вы расстроились, узнав об этом. Я ни секунды не сомневаюсь, что Роман не разделяет жуткой веры своего отца, но я прекрасно понимаю, насколько вам должно быть неприятно присутствие такого соседа.

— Я больше не хочу иметь ничего общего ни с ним, ни с Минни. Вероятно, я несправедлива, но, когда речь идет о безопасности ребенка, я не желаю чем бы то ни было рисковать.

— Конечно. Любая мать чувствовала бы то же самое.

Розмари подалась вперед.

— Есть ли хоть малейшая опасность, что Минни добавляла что-нибудь вредное в питье или в эти маленькие пирожки?

Доктор Сапирштейн расхохотался.

— Извините, дорогая. Я не хотел смеяться, но, право же, она такая добродушная старушка и так печется о благе малыша... Да нет же, если бы она давала вам что-нибудь вредное, я бы уж давно заметил признаки этого у вас или у ребенка.

— Я позвонила ей по внутреннему телефону и сказала, что неважно себя чувствую. Ничего больше у нее не возьму.

— И не нужно. Я дам вам таблетки, и в эти последние недели их вам будет более чем достаточно. В какой-то мере, возможно, это и решение проблемы Минни и Романа.

— Что вы хотите этим сказать? — удивилась Розмари.

— Они хотят уехать. И довольно скоро. Понимаете, Роман себя неважно чувствует.

Короче говоря — это строго между нами,— ему осталось жить месяц-другой. Он хочет в последний раз побывать в некоторых своих любимых городах, и они с Минни боялись, вдруг вас обидит их отъезд, так сказать, накануне рождения ребенка. Позавчера они пробовали у меня выяснить, как, по моему мнению, вы к этому отнесетесь. Они предпочитают не огорчать вас и решили скрыть причину путешествия.

— Мне жаль, что Роман болен.

— Но вы рады, что он скоро уедет? — доктор Сапирштейн улыбался.— Принимая во внимание все обстоятельства, вполне оправданная реакция. А что, если нам поступить так, Розмари? Я скажу им, что попробовал выяснить ваше отношение, и оказалось, что их отъезд вас нисколько не обидит; а до отъезда был разговор о том, что это, возможно, произойдет в воскресенье — вы будете вести себя как обычно, не давая Роману понять, что вы узнали, кто он на самом деле. Иначе он будет очень смущен и расстроен, не хотелось бы огорчать его, тем более что речь идет о каких-то трех-четырех днях.

Помолчав, Розмари спросила:

— Вы уверены, что они уедут в воскресенье?

— Я знаю, что таково их желание.

Розмари задумалась.

— Хорошо,— согласилась она,— я буду вести себя как раньше, но только до воскресенья.

— Если хотите, я распоряжусь, чтобы таблетки вам отправили завтра утром. Если хотите, пусть Минни оставляет вам питье и пирожки, а потом выбрасывайте их и вместо этого принимайте таблетки.

— Это было бы чудесно. Так мне станет намного спокойнее.

— На данном этапе самое важное — сделать все, чтобы вы ни о чем не волновались.

Розмари улыбнулась.

— Если будет мальчик, не исключено, что я назову его Эйбрахам Сапирштейн Вудхаус.

— Боже упаси! — сказал доктор Сапирштейн.

Услышав новости, Гай обрадовался не меньше Розмари.

— Жалко, что Роман недолго протянет, но я рад, что они уезжают, потому что так тебе будет лучше. Не сомневаюсь, ты почувствуешь себя свободнее.

— О, да,— подтвердила Розмари.— Уже только от сознания этого мне становится легче.

Доктор Сапирштейн проинформировал Романа о том, какой якобы была реакция Розмари, и проделал он это без лишних проволочек, потому что в тот же вечер Минни с Романом сообщили, что уезжают в Европу.

— В воскресенье в десять утра,— сказал Роман.— Мы летим прямо в Париж, где проведем около недели, а потом побываем в Цюрихе, в Венеции и в Дубровнике — в этом самом очаровательном городке на свете.

— О, как я вам завидую,— протянул Гай.

Роман обратился к Розмари.

— Полагаю, для вас, моя дорогая, эта новость не гром среди ясного неба? — Он заговорщицки подмигнул своими глубоко посаженными глазами.

— Доктор Сапирштейн говорил, что вы собираетесь уехать,— подтвердила Розмари.

— Нам бы так хотелось дождаться рождения малыша,— заохала Минни.

— Это было бы глупо, ведь стоит такая жара,— возразила Розмари.

— Мы пришлем вам фотографии,— пообещал Гай.

— Когда Романа охватывает жажда путешествий,— заметила Минни,— его не удержать.

— Что правда, то правда — согласился Роман.— Пропутешествовав всю жизнь, я просто не в состоянии оставаться в одном городе больше года, а с тех пор как мы вернулись из поездки по Японии и Филиппинам прошло уже четырнадцать месяцев.

Роман рассказал им о том, что достойно особого внимания в Дубровнике, в Мадриде, на острове Скай. Розмари смотрела на него, пытаясь понять, кто же он такой на самом деле: дружелюбный старый болтун или сумасшедший сын сумасшедшего отца.

На другой день Розмари не стала возражать, когда Минни принесла ей питье и пирожок. Минни направлялась на улицу с длинным списком предотъездных дел. Розмари вызвалась забрать из чистки ее платье, купить зубную пасту и таблетки «драмамина».

Каждый раз, когда Розмари, выкидывая пирожок и выливая питье, глотала одну из капсул Сапирштейна, процедура казалась ей комичной.

В субботу утром Минни сказала:

— Ты ведь знаешь, кто был отец Романа.

Розмари удивленно кивнула.

— Я поняла, потому что в твоем отношении к нам появился какой-то холодок. Нет, не надо извиняться, дорогая, не ты первая, не ты последняя. Да я и виноватой-то тебя по-настоящему не считаю. О, если бы этот ненормальный старик был еще жив, я бы убила его. Он отравил существование бедняге Роману. Вот почему Роман так любит путешествовать. Он предпочитает уезжать, прежде чем люди узнают что к чему. Не давай ему понять, что ты в курсе, ладно? Он так любит вас с Гаем, это бы разбило ему сердце. Мне хочется, чтобы во время этого путешествия он был по-настоящему счастлив и ни о чем не печалился, потому что вряд ли их будет еще много. Путешествий, я имею в виду. Если надо, у меня в холодильнике остались скоропортящиеся продукты. Присылай Гая, я его нагружу.

В субботу вечером в своей маленькой, темной, пропахшей таннисом квартирке на двенадцатом этаже Лаура-Луиза устраивала прощальный ужин. Пришли Уизы и Гилморы, миссис Сабатини со своим котом Флэшем и доктор Шенд. («Откуда Гай узнал, что именно доктор Шенд играет на блокфлейте? — недоумевала Розмари.— И что это именно блокфлейта, а не флейта или кларнет? Надо будет у него спросить».) Роман рассказал, какой они с Минни наметили маршрут, чем поразил миссис Сабатини, которая не могла поверить, что они не посетят Рим и Флоренцию. Зашел разговор о торнадо и гражданских правах. Глядя на этих людей, столь похожих на ее родных в Омахе, прислушиваясь к их беседам, Розмари обнаружила, что ей не так-то легко сохранить убежденность в том, что все они — члены ордена ведьм. Вот маленький мистер Уиз слушает, как Гай рассказывает про Мартина Лютера Кинга; разве может такой немощный старик, пусть даже в мечтах, вообразить, что способен колдовать, что обладает сверхъестественной силой? А эти неряшливые старухи, вроде Лауры-Луизы, Минни, Хелен Уиз? Неужели они способны довести себя до того, чтобы скакать голыми во время каких-то мистических оргий? (И тем не менее, разве не видела она их именно в таком состоянии? Разве не видела она их всех обнаженными? Нет, нет, то был сон, сумасшедший кошмар, который ей привиделся очень-очень давно.)

Фаунтены позвонили попрощаться с Минни и Романом, так же поступил доктор Сапирштейн и еще двое или трое, чьих имен Розмари не знала. Лаура-Луиза принесла подарок, деньги на который собирались вскладчину, — транзисторный радиоприемник в чехле из свиной кожи. Принимая его, Роман произнес пышную благодарственную речь, во время которой голос его дрожал. Он знает, что скоро умрет,— подумала Розмари и совершенно искренне почувствовала глубокую жалость к нему.

Несмотря на протесты Романа, Гай настоял на том, чтобы утром помочь им. Он поставил будильник на половину девятого и, когда раздался звонок, натянув хлопчатобумажные брюки и майку, пошел к Минни и Роману. Розмари присоединилась к нему. Нести было в общем-то нечего: два чемодана и шляпную коробку. Минни держала фотоаппарат, а Роман — радиоприемник.

— Каждый, кому требуется более одного чемодана,— заявил Роман,— турист, а не путешественник.

На тротуаре, пока швейцар пытался свистком остановить проезжающие мимо машины, Роман проверил билеты, паспорта, туристские чеки и французские деньги. Минни обняла Розмари за плечи:

— Где бы мы ни были, каждую минуту наши мысли будут с тобой, дорогая; до тех пор, пока ты не будешь снова худенькой и счастливой со здоровеньким младенцем на руках.

— Спасибо,— Розмари поцеловала Минни в щеку.— Спасибо за все.

— Заставь Гая послать нам побольше фотографий, слышишь,— наказывала Минни, целуя Розмари в ответ.

— Обязательно, обязательно,— пообещала та.

Минни повернулась к Гаю. Роман взял Розмари за руку.

— Я не буду желать вам удачи, потому что она вам не понадобится. У вас и так будет счастливая-пресчастливая жизнь.

Розмари поцеловала его.

— Пусть у вас будет чудесное путешествие, и возвращайтесь целыми и невредимыми.

— Кто знает,— проговорил Роман с улыбкой.— Возможно, я задержусь в Дубровнике или Пескаре, или на Майорке. Поживем-увидим.

— Возвращайтесь,— повторила Розмари и обнаружила, что ей действительно этого хочется. Она снова поцеловала его.

Подъехало такси. С помощью швейцара Гай положил чемоданы на место рядом с шофером. Кряхтя, Минни забралась внутрь, на ее белом платье под мышками выступил пот. Роман скрючился рядом с ней.

— Аэропорт «Кеннеди»,— сказал он.

Снова прощались и целовались через открытые окна машины, а потом Розмари и Гай махали вслед быстро удаляющемуся такси.

Однако Розмари не почувствовала в полной мере ожидаемого облегчения.

В тот же день после полудня она попыталась найти книжку «Про ведьм и колдунов», чтобы перечитать кое-какие места и, возможно, прийти к выводу, что все это глупо и смешно. Но книга исчезла. Ее не было нигде. Она спросила Гая, и тот сказал, что еще в четверг утром отправил ее в мусорный ящик.

— Прости, золотко, я не хотел, чтобы ты снова читала и расстраивалась.

Это удивило и рассердило Розмари.

— Гай, Хатч подарил мне эту книгу. Он оставил ее для меня.

— Об этом я как-то не подумал. Я заботился только о том, чтобы ты не тревожилась. Извини меня.

— То, что ты сделал, ужасно.

— Извини меня. О Хатче я не подумал.

— Даже если бы он мне ее и не дарил, книги, принадлежащие другому человеку, обычно не выкидывают. Если я говорю, что хочу почитать что-то, значит, я на самом деле хочу это почитать.

— Прости меня.

Это мучило ее целый день. Еще она забыла, о чем хотела спросить Гая, и это тоже не давало ей покоя.

Что это было, она вспомнила только вечером по дороге из «Ла Скала», ресторана, расположенного недалеко от дома.

— Откуда ты знаешь, что доктор Шенд играет на блокфлейте? — спросила она.

Гай не сразу понял.

— На днях я читала эту книгу, и мы о ней поспорили; тогда ты сказал, что доктор Шенд просто-напросто играет на блокфлейте. Откуда тебе это известно?

— А-а. Он сам мне сказал. Еще давно. Я обмолвился, что раз или два мы слышали за стеной что-то похожее на флейту, вот Шенд и сказал, что это он играл. А как, ты думала, я узнал?

— Ничего я не думала. Мне просто было интересно, вот и все.

Розмари не могла заснуть. Лежала на спине, нахмурившись, глядя в потолок. Ребенок спокойно спал, а она не могла, все нервничала и беспокоилась, сама не зная, из-за чего.

Ну, конечно же, из-за ребенка, беспокоилась, так ли все идет, как надо. В последнее время она отлынивала от упражнений. Это больше не повторится, честное благородное слово.

Уже понедельник, тринадцатое. Еще пятнадцать дней. Две недели. Наверно, в течение последних двух недель все женщины начинают волноваться. И не могут спать, потому что им уже осточертело спать на спине. Первое, что она сделает, когда все кончится,— проспит двадцать четыре часа, ни минутой меньше, на животе, обхватив подушку, зарывшись в нее поглубже лицом.

Она услышала какие-то звуки в квартире Минни и Романа, но это, должно быть, этажом выше или ниже. Из-за работающего кондиционера все звуки были неясными, размытыми.

Они уже в Париже. Счастливые. Она тоже когда-нибудь поедет туда вместе с Гаем и тремя очаровательными малышами.

Ребенок проснулся и начал двигаться.

Глава 9

Розмари купила ватные шарики и тампоны, тальк и детский лосьон, перебрала детскую одежду в ящиках комода. Она заказала открытки с объявлением о рождении — позже Гай позвонит и сообщит имя и число,— надписала адреса и наклеила марки на целую коробку маленьких конвертов цвета слоновой кости. Розмари прочитала книжку под названием «Саммерхилл», где приводились, казалось бы, неопровержимые аргументы в пользу воспитания детей во вседозволенности, и обсудила ее с Джоан и Элизой в «Сарди'з Ист», куда пригласила девушек, чтобы доставить им удовольствие.

Начались схватки. Сначала — одна за день, назавтра снова одна, на третий день схваток не было, а затем схватки повторялись дважды в сутки.

Из Парижа пришла открытка с видом Триумфальной арки, на обороте было аккуратно написано: «Думаем о вас обоих. Чудесная погода, прекрасная еда. Полет через океан прошел превосходно. Целую. Минни».

Ребенок опустился совсем низко, приготовившись появиться на свет.

В пятницу, двадцать четвертого июня, во второй половине дня Розмари пошла к «Тиффани» купить еще двадцать пять конвертов и там, в канцелярском отделе, встретила Доминика Поззо, бывшего преподавателя Гая по риторике. Этот маленький смуглый горбатый человек с неприятным дребезжащим голосом схватил Розмари за руку и принялся поздравлять ее с тем, как хорошо она выглядит, и с тем, что Гаю недавно так повезло, хотя в этом Доминик не видел никакой своей заслуги. Розмари рассказала о пьесе, в которой собирался играть Гай, и о последнем предложении «Уорнер Бразерс». Доминик был в восторге; вот теперь-то Гай сможет по-настоящему воспользоваться плодами усиленных занятий. Потом он вынудил Розмари пообещать, что она заставит Гая позвонить ему и, пожелав всего наилучшего, повернулся к лифту. Розмари поймала его руку.

— Я так и не поблагодарила вас за билеты на «Романтиков». Мне ужасно понравилось. Эта пьеса, уверена, никогда не сойдет со сцены.

— «Романтики»? —.удивился Доминик.

— Вы же дали Гаю два билета. Еще давно. Осенью. Я ходила с подругой. Гай уже видел спектакль.

— Я никогда не давал билетов на «Романтиков».

— Да нет же, прошлой осенью.

— Нет, милая моя. Я никому никогда не давал билетов на «Романтиков», мне и давать-то было нечего. Вы ошибаетесь.

— Он же сам мне сказал, что получил их от вас.

— Значит, ошибся,— заявил Доминик.— Попросите его позвонить мне, ладно?

— Да. Да, конечно.

Странно, думала Розмари, стоя у светофора на переходе через Пятую авеню. Гай на самом деле сказал, что ему билеты дал Доминик, в этом она была уверена. Она вспомнила, что еще колебалась, посылать ли Доминику письмо с благодарностью, и в конце концов решила, что это не обязательно. Она не может ошибиться.

Но и Гай не мог ошибиться. Ему не каждый день даром достаются билеты; он должен помнить, кто их ему дал. Он что, специально соврал ей? Может, ему никто и не давал билетов, он где-нибудь нашел их и оставил себе? Нет, в театре разразился бы скандал; он не стал бы так ее подставлять...

Розмари шла очень медленно, спина ныла, огромный живот тянул к земле. День был влажный и жаркий, уже 92 градуса по Фаренгейту, и температура все поднималась. Розмари шла очень медленно.

Какие причины сделали нежелательным ее присутствие в квартире в тот вечер? Неужели он сам сходил и купил билеты? Это что, желание полностью отдаться роли, над которой он тогда работал? Но если так, зачем что-то выдумывать; в старой однокомнатной квартире он не раз просил ее оставить его одного часа на два, и она охотно уходила. В большинстве же случаев он предпочитал, чтобы она оставалась, была его слушателем, его партнером.

Неужели девушка? Одна из его бывших пассий, которой мало было двух часов? А запах ее духов Гай смывал под душем, когда Розмари возвратилась? Нет, в тот вечер квартира

пропахла не духами, а корнем танниса; из-за этого ей пришлось завернуть амулет в фольгу. Да и Гай, если бы провел с кем-то первую половину ночи, не смог бы быть столь энергичным и страстным. Она вспомнила, что в постели он был тогда необычайно яростным, а потом, когда он заснул, она слышала флейту и пение у Минни и Романа.

Нет, не флейту. Блокфлейту доктора Шенда.

Значит, вот как Гай узнал об этом? В тот вечер он был там? На шабаше?..

Розмари остановилась и взглянула на витрину «Анри Банделя», потому что больше ей не хотелось думать о ведьмах, шабашах, крови младенцев и о том, что Гай там был. Зачем она встретила этого глупого Доминика? Вообще она зря сегодня вышла из дома. Было слишком жарко и влажно.

В витрине было выставлено шикарное креповое платье малинового цвета. Как-нибудь после следующего вторника, когда фигура ее приобретет привычные очертания, она, может быть, зайдет поинтересоваться ценой платья. А заодно и лимонно-желтых брюк с поясом на бедрах, и малиновой блузки...

В конце концов ей все же пришлось продолжить. Продолжить свой путь, свои размышления, а ребенок тем временем не переставал ворочаться.

В книге, которую выкинул Гай, говорилось о том, как новичков посвящают в члены ордена при помощи обетов и крещения, помазания и нанесения «ведьминого знака». Неужели это возможно, что Гай (душ понадобился, чтобы уничтожить запах, оставшийся после помазания таннисом) вступил в орден? Что он (нет, этого не может быть!) один из них, и где-то на его теле есть свидетельствующее об этом клеймо?

На плече у него был пластырь телесного цвета. Она заметила его в гримерной в филадельфии. («Чертов прыщ!» — выругался он, когда она поинтересовалась), но плечо было заклеено пластырем и несколькими месяцами раньше. («Неужели тот же самый?» — удивилась она.) А сейчас пластырь все еще там?

Розмари не знала. Гай больше не спал голым. Раньше он так делал, особенно в жаркую погоду. А теперь нет, уже многие месяцы. Теперь он каждую ночь надевал пижаму. Когда она в последний раз видела его обнаженным?

Загудела машина; Розмари переходила Шестую авеню.

— Ради всего святого, мадам,— раздался чей-то голос позади нее.

Но почему, почему? Это же Гай, а не какой-то свихнувшийся старик, которому нечем больше заняться, который видит в этом смысл жизни и способ достичь самоуважения! У Гая же есть его карьера, напряженная, захватывающая работа, открывающая с каждым днем все более радужные перспективы! Какое ему дело до магических палочек, ведьминых ножей, кадил и всей этой чепухи, да еще в компании с Уизами, Гилморами, Минни и Романом? Что такого смогли они ему дать, чего он не мог получить иначе?

Она знала ответ еще до того, как задала себе этот вопрос. Процесс формулирования вопроса был лишь средством оттянуть неотвратимую ясность ответа.

Слепота Дональда Бомгарта.

Но она не верила, не верила.

Но вот же он, Дональд Бомгарт, который ослеп всего через день или два после той субботы. А Гай остался дома и хватался за телефон каждый раз, как только он зазвонит. Ждал новостей.

Слепота Дональда Бомгарта.

Благодаря ей Гай получил все: пьесу, рецензии, новую пьесу, предложения сниматься в кино... Может быть, и роль Гая в «Гринич-виллдж» тоже досталась бы Дональду Бомгарту, если бы того не поразила необъяснимая слепота день или два спустя после того, как Гай вступил (возможно) в орден (возможно) ведьм (возможно).

Для того чтобы лишить врага зрения, слуха существуют особые моменты — говорилось в книге «Про ведьм и колдунов». (Нет, только не Гай!) Объединенные психические усилия всего ордена, сконцентрированная мощь их злых воль могла оглушить, ослепить, парализовать и даже убить намеченную жертву.

Парализовать и даже убить.

— Хатч? — спросила она вслух, неподвижно застыв перед Карнеги-Холл. Девочка взглянула на нее снизу вверх и крепче вцепилась в руку матери.

Он читал книгу в ту ночь и попросил ее встретиться с ним на другое утро. Чтобы сказать ей, что Роман — Стивен Маркато. И Гай знал об этой встрече и, зная, ушел, ушел — за чем? За мороженым? И позвонил в дверь к Минни и Роману. И было спешно созва-

но собрание? Объединенное психическое усилие... Но как они догадались, о чем Хатч будет говорить с ней? Даже ей это было неизвестно, все знал только он один.

Предположим, однако, что «корень танниса» на самом деле никакой не «корень танниса». Ведь Хатч о нем не слышал. Предположим, это то, другое вещество, название которого он подчеркнул в книге,— «чертов грибок» или что-то в этом роде. Хатч сказал Роману, что собирается все про это выяснить. Разве этого недостаточно, чтобы Роман начал опасаться его? И тогда же Роман взял одну из перчаток Хатча, потому что нельзя напустить порчу, не имея какой-нибудь вещи, принадлежащей жертве! А потом, когда Гай сказал им о намеченной на следующее утро встрече, они не стали рисковать и принялись за работу.

Но нет, Роман не смог бы взять перчатку Хатча; она провела его в квартиру, а потом назад до двери, и оба раза шла рядом с ним. Перчатку взял Гай. Он примчался домой в гриме — чего с ним никогда не случалось,— и один прошел в кладовку. Роман, наверно, позвонил и сказал ему: «Этот тип Хатч что-то заподозрил насчет «корня танниса», возвращайся домой и раздобудь какую-нибудь его вещь, так, на всякий случай!» И Гай повиновался. Чтобы Дональд Бомгарт оставался слепым.

У светофора на Пятьдесят пятой стрит она сунула под мышку сумочку и конверты, расстегнула сзади на шее цепочку и бросила ее вместе с амулетом сквозь решетку канализации.

Хватит с нее «корня танниса». Чертов грибок.

Ей было страшно, хотелось плакать.

Теперь она знала, что отдает им Гай как плату за свой успех.

Ребенка. Чтобы они воспользовались им в своих обрядах.

Гай не хотел ребенка до тех пор, пока Дональд Бомгарт не ослеп. Ему было неприятно чувствовать, как малыш шевелится; он не любил говорить о нем; он держался от него на расстоянии, все время был чем-то занят, словно ребенок вовсе и не его.

Это потому что Гай знал, что они собираются сделать с ребенком, как только он отдаст им младенца.

В тени божественно прохладной квартиры Розмари попыталась объяснить себе, что сошла с ума. «Через четыре дня у тебя будет ребенок, маленькая идиотка. Может, даже раньше. Поэтому ты нервничаешь и немного не в себе. Из несвязных, случайных совпадений ты выстроила целую историю преследования. Никаких ведьм не существует. И порчу ни на кого навести нельзя. Хатч умер естественной смертью, пусть даже врачи и не знают причины. То же самое и со слепотой Дональда Бомгарта. Как же, скажи на милость, Гай раздобыл что-то, принадлежавшее Дональду Бомгарту, чтобы можно было заняться грандиозным делом — наведением порчи? Ну, видишь, маленькая идиотка? Все твои построения рушатся, стоит только к ним прикоснуться».

Но почему он соврал про билеты?

Она разделась и долго стояла под прохладным душем, неуклюже поворачиваясь кругом, а потом, подставив лицо под струи воды, попыталась размышлять спокойно, логически.

Должна быть какая-то другая причина, вынудившая Гая соврать. Может, он целый день болтался у «Дауни», вот и раздобыл билеты у кого-нибудь из приятелей: разве бы он не сказал тогда, что билеты дал Доминик — чтобы только она не узнала, что он бездельничал?

Конечно, сказал бы.

Ну вот, видишь, маленькая идиотка?

Но почему она уже столько месяцев не видела его голым?

Как бы то ни было, она была рада, что выкинула этот проклятый амулет. Ей давно следовало это сделать. Для начала она совсем не должна была принимать его от Минни. Как приятно избавиться от этого отвратительного запаха. Она вытерлась и сильно надушилась.

Гай не показывался голым, потому что у него была какая-нибудь легкая сыпь и он стеснялся. Актеры тщеславны, правда же? Все просто.

Но почему он выкинул книгу? И проводил столько времени у Минни и Романа? И ждал известия о слепоте Дональда Бомгарта? И примчался домой, не сняв грима, как раз перед тем, как Хатч обнаружил пропажу перчатки?

Розмари причесалась, надела лифчик и трусики. Потом пошла на кухню и выпила два стакана холодного молока.

Она не знала.

Розмари пошла в детскую и, отодвинув ванночку от стены, прикрепила поверх обоев лист клеенки, чтобы закрыть их на тот случай, если малыш начнет плескаться в ванночке.

Она не знала.

Она не знала, сходит ли она с ума или становится разумнее, не знала, обладают ли ведьмы жаждой власти или реальной властью, был ли Гай любящим мужем или коварным врагом.

Было уже почти четыре. Он вернется через час.

Она позвонила в профсоюз актеров и узнала номер телефона Дональда Бомгарта.

Трубку подняли после первого же звонка, и сразу же прозвучал нетерпеливый голос:

— Да?

— Это Дональд Бомгарт?

— Да.

— Говорит Розмари Вудхаус, жена Гая Вудхауса.

— А-а.

— Я хотела...

— Черт возьми, вы теперь, наверно, очень счастливая юная леди. Я слышал, вы живете среди баронского великолепия в Брэме, потягиваете марочное вино из хрустальных бокалов, а кругом к вашим услугам десятки лакеев в ливреях.

— Я хотела узнать, как вы себя чувствуете, есть ли какие-нибудь улучшения.

Он расхохотался.

— Да хранит вас господь, жена Гая Вудхауса. Я чувствую себя превосходно! Великолепно! Улучшений сколько угодно! Сегодня я разбил только шесть стаканов, свалившись, пролетел только три лестничных пролета и спокойно шел, постукивая палочкой всего лишь перед двумя мчащимися пожарными машинами! Во всех отношениях мне с каждым днем становится все лучше, лучше, лучше и лучше.

— И я, и Гай, мы оба очень сожалеем, что Гай получил свой шанс благодаря вашему несчастью.

Мгновение помолчав, Дональд Бомгарт сказал:

— Да какого черта. Вечная история. Кто-то поднимается, кто-то опускается. У него бы и так все было хорошо. По правде говоря, после второй пробы у меня не было ни малейшего сомнения, что роль получит он. Гай играл потрясающе.

— А он думал, что вы получите.

— Но недолго.

— Жаль, что я не пришла с ним в тот день, когда он встречался с вами. Гай просил меня, но я не могла.

— Встречался со мной? Вы имеете в виду тот день, когда мы отправились чего-нибудь выпить?

— Да, именно это я и имею в виду,— подтвердила Розмари.

— Хорошо, что вы не пошли, туда ведь не пускают женщин. Хотя нет, правильно, после четырех пускают, и было как раз после четырех. Так любезно со стороны Гая. Большинству не хватило бы... не хватило бы «класса», я бы сказал. Мне-то бы уж точно не хватило.

— Побежденный ставит выпивку победителю.

— Мы и не предполагали, что через неделю, нет, даже раньше, вообще-то...

— Да, это происходило всего за несколько дней до того, как вы...

— Ослеп. Да. Среда или четверг, потому что я ходил на дневной спектакль,— думаю, среда,— а все произошло в следующее воскресенье. Э-э,— засмеялся он,— Гай там в бокал ничего не подсыпал, а?

— Нет, не подсыпал.— Голос у Розмари дрожал.— Кстати говоря, у Гая ведь есть одна ваша вещь, знаете?

— О чем это вы?

— А вы не догадываетесь?

— Нет.

— В тот день у вас разве ничего не пропало?

— Нет. Насколько я помню, нет.

— Вы уверены?

— Вы же не имеете в виду мой галстук?

— Именно,— сказала Розмари.

— Так у него мой, а у меня его. Он хочет получить свой обратно? Пожалуйста. Мне совершенно безразлично, какой на мне галстук и есть ли он вообще.

— Нет, он его обратно не хочет. Я просто не поняла. Я думала, Гай только на время взял его.

— Нет, это была сделка. Такое впечатление, будто вы подумали, что он украл его.

— Не могу сейчас больше говорить. Я только хотела узнать, нет ли улучшений.

— Нет. Спасибо, что позвонили.

Розмари повесила трубку.

Было девять минут пятого.

Она надела пояс, платье и босоножки. Взяла деньги, которые Гай отложил на всякий случай и держал в шкафу под нижним бельем, и положила эту не слишком толстую пачку купюр в сумочку, туда же бросила свою записную книжку и пузырек с витаминами. Начались и прошли схватки. Второй раз за этот день. Розмари взяла стоявший возле двери чемодан и, пройдя по коридору, вышла из квартиры.

На полпути к лифту она развернулась и зашагала обратно.

Она спустилась на служебном лифте вместе с двумя мальчиками-разносчиками.

На Пятьдесят пятой стрит Розмари села в такси.

Мисс Ларк, секретарша доктора Сапирштейна, посмотрела на чемодан и приветливо спросила:

— У вас ведь еще не началось?

— Нет, но мне необходимо поговорить с доктором. Это очень важно.

Мисс Ларк бросила взгляд на часы.

— Ему нужно уходить в пять, и еще миссис Байрон ждет,— она взглянула на читавшую здесь же женщину, а потом, улыбнувшись Розмари, продолжала,— но я уверена, что он вас примет. Садитесь, я передам, что вы пришли, как только он освободится.

— Спасибо.

Розмари села на стул и поставила чемодан рядом. Белая кожа сумочки стала влажной в ее руке. Розмари открыла сумочку, достала салфетку, вытерла ладони, промокнула виски, верхнюю губу. Сердце у нее бешено колотилось.

— Как там на улице? — поинтересовалась мисс Ларк.

— Ужасно,— сказала Розмари,— 94 градуса.

Мисс Ларк страдальчески вздохнула.

Из кабинета доктора Сапирштейна вышла женщина, которую Розмари видела и раньше. Она была на пятом или шестом месяце. Они кивнули друг другу. Мисс Ларк вошла в кабинет.

— Вам уже совсем немножко осталось,— проговорила пациентка, дожидавшаяся у стойки мисс Ларк.

— Во вторник,— сообщила Розмари.

— Удачи вам. Молодец, что успеваете, пока не наступили июль и август.

Снова появилась мисс Ларк.

— Миссис Байрон,— пригласила она, потом обратилась к Розмари: — Он примет вас сразу же после нее.

— Спасибо.

Миссис Байрон зашла в кабинет доктора Сапирштейна и закрыла двень. Женщина у стойки договорилась с мисс Ларк о следующем визите и вышла, попрощавшись с Розмари и еще раз пожелав ей удачи.

Мисс Ларк писала. Розмари взяла лежавший рядом номер «Тайма». «Бог мертв?» — вопрошали красные буквы на черном фоне. По индексу она нашла раздел об искусстве и открыла его. Там была статья о Барбре Стрейзанд. Розмари попыталась читать.

— Приятный запах,— заметила мисс Ларк, вдохнув аромат исходивший от Розмари.— Что это?

— Называется «Детчема».

— Намного лучше того, чем вы обычно пользуетесь, простите за откровенность.

— То была не туалетная вода, а амулет на счастье. Я его выкинула.

— Это хорошо. Может быть, и доктор Сапирштейн последует вашему примеру.

Спастя мгновение Розмари переспросила:

— Доктор Сапирштейн?

— Угу. У него такой лосьон после бритья. Но у вас ведь не лосьон. Значит, и у него тоже

амулет на счастье. Только он не суеверен. То есть я думаю, что он не суеверен. Так или иначе, от него тоже иногда исходит этот запах, что бы это там ни было, а когда от него так пахнет, я и на пять футов не в состоянии к нему подойти. Запах намного сильнее, чем был у вас. Вы не замечали?

— Нет.

— Вы, наверно, просто бывали здесь в другие дни. А может быть, вы принимали это за запах своего амулета? Какая-то химия?

Розмари встала, положила «Тайм» и подняла чемодан.

— Там на улице мой муж, я должна ему кое-что сказать. Через минуту вернусь.

— Оставьте чемодан,— предложила мисс Ларк.

Но Розмари все же взяла его с собой.

Глава 10

По Парк-авеню Розмари дошла до Восемьдесят первой стрит, где увидела стеклянную телефонную будку. Она набрала номер доктора Хилла. В будке было очень жарко.

Ответила телефонистка. Розмари представилась и назвала свой номер телефона.

— Пожалуйста, попросите его сразу же позвонить мне. Обстоятельства чрезвычайные. Я в телефонной будке.

— Хорошо,— пообещала женщина, раздался щелчок, и наступила тишина.

Розмари повесила трубку, но потом снова подняла ее, исподтишка нажимая пальцем на рычажок. Она поднесла трубку к уху, делая вид, будто слушает, чтобы кто-нибудь не подошел и не попросил уступить место у телефона. Ребенок ворочался, толкался ручками и ножками. С Розмари лил пот: «Пожалуйста, побыстрее, доктор Хилл. Позвоните мне. Спасите меня».

Все они. Все. Все они заодно. Гай, Сапирштейн, Минни и Роман. Ведьмы и колдуны. «Про ведьм и колдунов». Пользуются ею, чтобы она произвела им на свет ребенка, которого можно будет взять и... «Не беспокойся, Энди-или-Дженни. Я убью их, прежде чем они успеют дотянуться до тебя».

Зазвонил телефон. Она отдернула палец от рычажка.

— Да?

— Это миссис Вудхаус? — снова голос телефонистки.

— Где доктор Хилл?

— Я правильно записала фамилию. Розмари Вудхаус?

— Да!

— И вы пациентка доктора Хилла?

Розмари все объяснила про тот единственный визит еще осенью.

— Пожалуйста, пожалуйста,— умоляла Розмари.— Он должен поговорить со мной! Это важно! Это... пожалуйста. Пожалуйста, скажите ему, чтобы он мне позвонил.

— Хорошо.

Снова придерживая рычажок, Розмари вытерла лоб тыльной стороной руки. «Пожалуйста, доктор Хилл». Она приоткрыла дверь, чтобы было не так душно, а потом снова захлопнула, когда рядом в ожидании остановилась женщина.

— Вот как, а я об этом не знала,— сказала Розмари в трубку, придерживая пальцем рычажок.— Правда? А что он еще говорил?

По спине струился пот. Ребенок задвигался и перевернулся.

То, что она воспользовалась телефоном столь близко от приемной доктора Сапирштейна, было ошибкой. Ей следовало пойти на Мэдисон или Лексингтон авеню.

— Это же чудесно,— проговорила Розмари.— А еще он что-нибудь сказал?

В этот самый момент он, может быть, уже выходит из подъезда, и разве, разыскивая Розмари, он прежде всего не посмотрит в ближайшей телефонной будке? Она должна была сразу же сесть в такси, уехать подальше. Она попыталась — насколько возможно — повернуться спиной туда, откуда он появится, если, конечно, вообще появится. Слава богу, женщина удалялась.

А теперь, наверно, и Гай вернулся домой. Он увидит, что чемодана нет, и позвонит

Сапирштейну, решив, что она в больнице. Скоро они будут искать ее вдвоем. И все остальные присоединятся. Уизы...

— Да? — она оборвала звонок на середине.

— Миссис Вудхаус?

Это был доктор Хилл, доктор Спаситель-Избавитель-Килдэйр-Восхитительный Хилл.

— Спасибо, спасибо, что позвонили мне.

— Я думал, вы в Калифорнии.

— Я обратилась к другому врачу, которого мне посоветовали друзья, но он оказался плохим, доктор Хилл; он врал мне, прописывал необычные... настои и таблетки. Я должна родить во вторник — помните, вы сказали 28 июня? — и я хочу, чтобы ребенка приняли вы. Я заплачу сколько хотите, так, как если бы я все время ходила к вам.

— Миссис Вудхаус...

— Пожалуйста, разрешите мне поговорить с вами,— заторопилась она, услышав отказ в его голосе.— Разрешите мне прийти и объяснить, что тут все это время происходило. Я не могу оставаться слишком долго там, где нахожусь сейчас. Мой муж и этот врач, и те, кто посоветовал мне его, все они замешаны в... ну, заговоре; я знаю, все выглядит так, будто я сошла с ума, и вы, доктор, наверно, думаете: «Боже мой, эта бедняжка совсем свихнулась», но я не свихнулась, доктор, клянусь всеми святыми, доктор, я не свихнулась. Ведь иногда же бывают заговоры против кого-то.

— Да, полагаю...

— Вот один из них как раз против меня и моего ребенка, и если вы позволите мне прийти и поговорить с вами, я все про это расскажу. Я вовсе не буду просить вас сделать что-то экстраординарное или нехорошее, отнюдь; все, что я хочу — это чтобы вы устроили меня в больницу и приняли моего ребенка.

— Приходите ко мне в приемную завтра после...— начал доктор.

— Сейчас,— прервала его Розмари.— Сейчас. Прямо сейчас. Они будут искать меня.

— Миссис Вудхаус, но сейчас я нахожусь не у себя в приемной, я дома. Я на ногах со вчерашнего утра и...

— Умоляю вас, умоляю.

Он молчал.

— Я приду и все вам объясню. Здесь я не могу оставаться.

— У меня в приемной в восемь. Устраивает?

— Да. Да, спасибо. Доктор Хилл?

— Что?

— Возможно, вам позвонит мой муж и спросит, не звонила ли я.

— Я ни с кем не собираюсь разговаривать. Я собираюсь вздремнуть.

— А не могли бы вы предупредить телефонистку? Чтобы она не говорила, что я звонила. А, доктор?

— Хорошо, попрошу.

— Спасибо вам.

— В восемь.

— Да, спасибо.

Когда она выходила, стоявший спиной к будке человек обернулся, но это оказался не доктор Сапирштейн. Это был кто-то другой.

По Лексингтон авеню Розмари направилась к жилым кварталам города, в сторону Восемьдесят шестой стрит, где зашла в кинотеатр, воспользовалась женской туалетной комнатой, а потом неподвижно сидела в прохладной спасительной темноте. Шел какой-то шумный цветной фильм. Поднявшись через некоторое время, она с чемоданом в руке пошла к телефонной будке и позвонила по междугородному брату Брайану за его счет. Никто не ответил. По-прежнему держа чемодан в руках, она вернулась и села на другое место. Ребенок спокойно лежал, видимо, спал. Шла уже другая картина с участием Кинэн Уинн.

Без двадцати восемь она вышла из кинотеатра и на такси поехала на Западную Семьдесят вторую стрит к приемной доктора Хилла. Войти туда, наверно, совершенно безопасно, решила она; они могут следить за домом Джоан, Хью и Элизы, но не за приемной же доктора Хилла в восемь часов вечера, при условии, конечно, что его телефонистка не проболталась о ее звонке. На всякий случай, однако, она попросила шофера подождать, пока она не войдет в дверь.

Никто не остановил Розмари. Доктор Хилл сам открыл дверь. Он был любезнее, чем Розмари могла ожидать, судя по тому, сколь неохотно он дал согласие на эту встречу во время их телефонного разговора. Он отрастил светлые, едва заметные усы, но по-прежнему походил на доктора Килдэйра.

Они прошли в его кабинет, который был раза в четыре меньше, чем у Сапирштейна, и Розмари рассказала ему свою историю. Она сидела, пложив руки на подлокотники кресла, скрестив ноги. Говорила тихим, спокойным голосом, понимая, что достаточно и тени истерики, чтобы он не поверил ей и подумал, что она рехнулась. Розмари рассказала ему об Адриане Маркато, Минни и Романе; о месяцах мучительной боли, которые ей пришлось пережить, упомянула о настоях из трав и маленьких белых пирожках; потом говорила о Хатче, о книжке «Про ведьм и колдунов», о билетах на «Романтиков», о черных свечах и галстуке Дональда Бомгарта. Она попыталась изложить все связно и по порядку, но не смогла. Зато ей хотя бы удалось договорить без истерики про блокфлейту доктора Шенда, про то, как Гай выкинул книгу, и наконец, про разоблачение, которое мисс Ларк сделала, сама того не подозревая.

— Может быть, и кома, и слепота не более чем совпадения,— рассуждала Розмари,— а может быть, эти люди все же обладают какой-то сверхъестественной возможностью вредить людям. Но не это главное. Главное, что им нужен мой ребенок. Я уверена, что он им нужен.

— Да, конечно, видимо, так,— согласился доктор Хилл,— особенно если вспомнить, что они им так интересовались с самого начала.

Розмари закрыла глаза. Она была готова расплакаться. Он поверил ей. Не счел ее сумасшедшей. Открыв глаза, она посмотрела на него, по-прежнему спокойного, не потерявшего самообладания. Он что-то писал. Интересно, все ли пациентки влюблены в него? Ладони у нее были влажными от пота, она сняла руки с подлокотников и прижала к платью.

— Вы сказали, доктора зовут Шенд? — уточнил доктор Хилл.

— Нет, доктор Шенд — просто один из компании. Один из членов ордена. Врач — это доктор Сапирштейн.

— Эйбрахам Сапирштейн?

— Да,— Розмари забеспокоилась.— Вы его знаете?

— Я встречался с ним раз-другой,— сказал доктор Хилл, снова что-то записывая.

— Когда смотришь на него, даже когда разговариваешь с ним, ни за что не подумаешь...

— Ни за что на свете,— согласился доктор Хилл и положил ручку.— Вот поэтому и говорят, не судите о книгах по обложке. Хотите оказаться в больнице Маунт Сайнай прямо сейчас, еще сегодня вечером?

Розмари улыбнулась.

— Очень. Это возможно?

— Придется воспользоваться кое-какими связями и кое с кем поспорить.

Доктор Хилл встал и пошел к распахнутой двери своего кабинета.

— Я хочу, чтобы вы прилегли и немного отдохнули.— Он шарил рукой в темной комнате за дверью. Там вспыхнула голубая, как лед, лампа дневного света.— Поглядим, что мне удастся сделать, а потом я осмотрю вас.

Розмари тяжело поднялась и с сумочкой в руке прошла в смотровой кабинет.

— Любое, что у них окажется свободным,— попросила она,— хоть чулан для щеток.

— Не сомневаюсь, мы раздобудем что-нибудь получше.

Доктор Хилл вошел следом за ней, включил кондиционер, укрепленный в окне с синими занавесками. Кондиционер шумел.

— Раздеваться? — спросила Розмари.

— Нет, нет еще. Потребуется не меньше получаса настойчивых телефонных звонков. Пока ложитесь и отдыхайте.

Он вышел и закрыл дверь.

Розмари направилась в дальний конец комнаты и тяжело опустилась на стоявшую там мягкую кушетку. Сумочку она положила на стул.

«Будь благословен, доктор Хилл».

Со временем она вышьет эти слова.

Розмари сбросила босоножки и с чувством благодарности легла на спину. От кондиционера веяла слабая прохладная струйка воздуха, ребенок медленно и лениво перевернулся, будто тоже почувствовал облегчение.

Теперь все хорошо, Энди-или-Дженни. Мы окажемся в прекрасной чистой кровати в Маунт Сайнай, и не будет никаких посетителей...

Деньги. Розмари села, открыла сумочку и увидела взятые ею деньги Гая. Там было сто восемьдесят долларов. Плюс шестнадцать с мелочью ее собственных. Этого, без сомнения, достаточно для предварительной оплаты, а если потребуется еще, Брайан переведет по телеграфу или Хью с Элизой дадут в долг. Или Джоан. Или Грэйс Кардифф. Было столько людей, к которым она могла обратиться.

Розмари вынула капсулы, положила на место деньги и закрыла сумочку, а потом снова легла, оставив драже и сумочку рядом на стуле. Она отдаст капсулы доктору Хиллу; пусть он их исследует, чтобы убедиться, что там нет ничего вредного. В них не может быть ничего вредного. Для их сумасшедших ритуалов им ведь нужно, чтобы ребенок был здоровеньким, не так ли?

Розмари поежилась.

Чудовища.

И Гай.

Неслыханно. Неслыханно.

Ее живот напрягся в самой сильной до сих пор схватке. Она часто и неглубоко дышала, пока все не кончилось. Уже третий раз за этот день.

Вместе с Брайаном и Доди она жила в большом современном доме в Лос-Анджелесе, и Энди уже начал лепетать (несмотря на то, что ему всего четыре месяца); в этот момент заглянул доктор Хилл, и она уже снова была в его смотровом кабинете, лежала на кушетке в прохладе кондиционированного воздуха. Розмари прикрыла глаза рукой и улыбнулась ему.

— Я спала,— проговорила она.

Он широко распахнул дверь и отступил в сторону. Вошли Гай и Сапирштейн.

Размари села, убрав руку от глаз.

Они прошли в комнату и остановились рядом с ней. У Гая лицо было каменным, начисто лишенным выражения. Он смотрел на стены и только на стены, не задерживаясь взглядом на ней.

— Спокойно,— заговорил доктор Сапирштейн,— иди с нами, Розмари. Не спорь и не устраивай сцен, потому что если ты еще хоть слово скажешь о ведьмах или колдовстве, мы будем вынуждены доставить тебя в психиатрическую лечебницу. А там далеко не лучшие условия для родов. Ты ведь не хочешь этого? Поэтому надевай туфли.

— Мы только отвезем тебя домой.— Гай наконец посмотрел на нее.— Никто не причинит тебе зла.

— Или ребенку,— добавил Сапирштейн.— Надевай туфли.

Он взял флакон с капсулами, глянул на него и засунул в карман.

Розмари надела босоножки, и он подал ей сумочку.

Они вышли, Сапирштейн держал ее за руку, Гай касался локтя другой руки.

Доктор Хилл стоял с чемоданом, который отдал Гаю.

— Сейчас она уже нормально себя чувствует,— пояснил Сапирштейн.— Мы отправимся домой и хорошенько отдохнем.

Доктор Хилл улыбнулся ей.

— В девяти случаях из десяти больше ничего и не требуется,— успокоил он.

Розмари посмотрела на него и ничего не сказала.

— Спасибо за беспокойство, доктор,— поблагодарил Сапирштейн.

— Жаль, что вам пришлось приходить сюда...— начал было Гай.

— Рад, что смог быть вам полезен, сэр,— перебил его доктор Хилл, обращаясь к Сапирштейну и открывая входную дверь.

Они приехали на машине. За рулем был мистер Гилмор. Розмари сидела сзади между Гаем и Сапирштейном.

Никто не разговаривал.

Они направлялись в Брэмфорд.

Лифтер улыбался Розмари, когда, пересекая холл, они приближались к нему. Диего. Улыбался потому что она ему нравилась, потому что он предпочитал ее некоторым другим жильцам.

От этой улыбки, напомнившей ей, что она человек, личность, что-то в ней пробудилось, ожило.

Розмари украдкой приоткрыла висевшую на боку сумочку, продела палец в колечко для ключей и возле лифта опрокинула сумочку вверх дном, вывалив все, кроме ключей. По полу покатилась помада, монетки, разлетелись десяти- и двадцатидолларовые бумажки Гая, словом, все. Розмари тупо смотрела на пол.

Они, Гай и доктор Сапирштейн, собирали все с пола, а она стояла безмолвная, беспомощная из-за своей беременности. Диего вышел из лифта, расстроенно прищелкивая языком. Он нагнулся и принялся помогать. Чтобы не мешать, Розмари отступила в лифт и, не спуская с них глаз, ногой нажала большую круглую кнопку на полу. Дверь на колесиках пришла в движение, Розмари захлопнула внутреннюю решетку.

Диего попытался удержать дверь, но пожалел пальцы; стукнул по ней снаружи.

— Эй! Миссис Вудхаус!

«Прости, Диего!»

Розмари нажала на рычаг, и машина рванулась вверх.

Она позвонит Брайану. Или Джоан, или Элизе, или Грэйс Кардифф. Хоть кому-нибудь.

«Мы еще поборемся, Энди!»

Розмари остановила кабину на девятом, потом на шестом, потом между седьмым и восьмым и, наконец, рядом с седьмым этажом, так что можно было открыть дверь и выйти, спрыгнув с высоты в шесть дюймов.

Стараясь двигаться как можно быстрее, она пошла по переходам. Начались схватки, но она, не обращая на них внимания, продолжала идти.

На индикаторе служебного лифта вместо цифры «четыре» загорелось «пять». Розмари знала, что это Гай и Сапирштейн поднимаются, чтобы перехватить ее.

Само собой, ключ не входил в замок.

Но, наконец, ключ был вставлен, и она очутилась в квартире и захлопнула дверь в тот самый миг, когда открывалась дверца лифта. Накинув цепочку, когда ключ Гая вставляли в замок, Розмари заперла дверь изнутри, но замок тут же открыли поворотом ключа. Дверь приоткрылась, но цепочка удержала ее.

— Открой, Роу,— приказал Гай.

— Иди к черту.

— Я не причиню тебе зла, золотко.

— Ты обещал им ребенка. Уходи.

— Ничего я им не обещал. О чем ты? Кому обещал?

— Розмари,— вмешался доктор Сапирштейн.

— Вы тоже. Убирайтесь.

— Вы, кажется, вообразили, что против вас какой-то заговор?

— Убирайтесь,— повторила Розмари и, толкнув дверь, заперла ее.

Она так и осталась запертой.

Не сводя глаз с замка, Розмари отступила назад, а потом пошла в спальню.

Была половина десятого.

Она не могла точно вспомнить номер Брайана, а ее записная книжка была теперь в холле или в кармане у Гая, поэтому телефонистка должна была сначала дозвониться до справочного бюро в Омахе. Когда ее, наконец, соединили, трубку все равно никто не взял.

— Хотите, я еще раз попробую через двадцать минут? — спросила телефонистка.

— Да, пожалуйста. Через пять.

— Я не могу снова звонить через пять минут,— возразила телефонистка,— но если хотите, попробую через двадцать.

— Да, спасибо,— согласилась Розмари и повесила трубку.

Она позвонила Джоан, но Джоан тоже не было дома.

У Элизы и Хью номер телефона был... нет, она не знала какой. В справочном бюро никто не отвечал целую вечность, зато потом быстро дали номер. Она набрала его и попала на телефонистку. Они уехали на уик-энд.

— Можно им как-нибудь позвонить? Обстоятельства чрезвычайные.

— Это секретарь мистера Данстона?

— Нет. Это близкая подруга. Для меня очень важно поговорить с ними.

— Они на Файер-Айленде. Могу дать вам номер.

— Спасибо.

Размари запомнила его, повесила трубку и собиралась набрать, когда услышала за дверью шепот и шаги по линолеуму. Она встала.

В комнату вошли Гай и мистер Фаунтен («Золотко, мы не причиним тебе зла»,— сказал Гай), а за ними доктор Сапирштейн с полным шприцем. За ним доктор Шенд, миссис Фаунтен и миссис Гилмор, которая сказала:

— Мы твои друзья.

— Нечего бояться, Розмари, честно,— поддержала ее миссис Фаунтен.— Правда, нечего.

— Это всего лишь легкое успокоительное,— объяснил доктор Сапирштейн.— Чтобы вы больше не нервничали и мирно проспали всю ночь.

Розмари стояла между стеной и кроватью, а большой живот мешал ей перелезть через кровать и ускользнуть от них.

Они подошли к ней.

— Ты же знаешь, Роу, я никому не позволю причинить тебе вред.

Розмари схватила телефон и трубкой ударила Гая по голове. Гай поймал ее запястье, мистер Фаунтен ухватил ее за другую руку, и телефон упал, когда он с удивительной силой потащил ее.

— На помощь, кто-ни...— закричала она, но ей в рот запихнули то ли носовой платок, то ли еще что-то.

Они оттащили ее от кровати, чтобы доктору Сапирштейну можно было подойти к ней спереди со шприцем и ватным тампоном в руках. Начались схватки, намного более сильные, чем обычно, заставившие Розмари зажмуриться. Она задержала дыхание, потом стала быстро и часто втягивать ноздрями воздух. Рука легла ей на живот, и пальцы проворно ощупали его. Доктор Сапирштейн проговорил:

— Погодите, погодите минуточку, мы тут, оказывается, рожаем.

Тишина, а за дверью кто-то шепотом передал известие:

— Она рожает.

Розмари открыла глаза и, втягивая воздух ноздрями, уставилась на доктора Сапирштейна. Он кивнул ей и, неожиданно взяв ее руку, которую держал мистер Фаунтен, прикоснулся к ней ваткой и вонзил иглу.

Во время укола Розмари не пыталась даже шевельнуться, она была слишком испугана и потрясена.

Сапирштейн вынул иглу и помассировал оставшееся после укола пятнышко сначала большим пальцем, потом ваткой.

Она заметила, что женщины разбирают постель.

Как, здесь?

Здесь?

Но ведь все это должно было произойти в «Докторз Хоспитал»! В «Докторз Хоспитал», где есть необходимое оборудование, медсестры, где все чисто и стерильно!

Они держали ее, пока Розмари предпринимала попытки бороться, а Гай шептал ей на ухо:

— У тебя все будет в порядке, золотко, богом клянусь. Я богом клянусь, у тебя все будет в полном порядке! Не надо больше так драться, Роу, пожалуйста, не надо! Я даю тебе свое честное-пречестное слово, у тебя все будет в полном порядке.

А потом снова были схватки.

А потом она лежала на кровати, и доктор Сапирштейн снова делал ей укол.

Миссис Гилмор промокала ей лоб.

Звонил телефон.

Гай говорил:

— Нет, просто аннулируйте разговор.

Были новые схватки, уже как бы совершенно отдельно от Розмари, которая словно уносилась куда-то, впадая в забытье.

Все упражнения зря. Напрасная трата энергии. Это совсем не были естественные роды; она не помогала, она не видела.

«Ох, Энди, Энди-или-Дженни! Прости меня, маленький мой, любимый мой! Прости меня!»

Перевод с английского М. Теракопян

Окончание в следующем номере.

Киевская киностудия имени А. Довженко

«Этюды о Врубеле», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 19 мин. Авторы сценария Л. Осыка, С. Параджанов. Режиссер Л. Осыка. Оператор В. Башкатов. Художники Н. Резник, А. Даниленко, В. Новаков, В. Шавель. Звукооператор В. Михневич.
Роли исполняют: Э. Гиоргобиани, А. Ромашин, О. Гобзева, А. Сафонов, С. Князева, Б. Хмельницкий, К. Степанков, Н. Крюков, Н. Маркина, Д. Миргородский, Надя Ведиенко, Миша Дементьев, Даша Хмельницкая и другие.

Одесская киностудия

«Гу-га» (по повести М. Симашко), 13 ч. Продолжительность фильма 2 часа 14 мин.
Автор сценария А. Усов. Режиссер В. Новак. Оператор В. Авлощенко. Художник Л. Токарева. Композитор В. Власов. Звукооператор Э. Гончаренко.
Роли исполняют: А. Волков, Н. Холошин, А. Калугин, А. Толубеев, А. Горбунов, В. Сотникова, К. Шафаренко, А. Соловьев, С. Скрипкин, С. Зияутдинов, А. Завьялов, А. Мухамедова, Н. Андросик, А. Голышев, П. Степанов, В. Носик, Т. Хвичиа и другие.

Киностудия «Азербайджанфильм» имени Д. Джабарлы

«Родные берега», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 31 мин. Автор сценария А. Муганлы. Режиссер А. Махмудов. Оператор К. Мамедов. Художник К. Наджафзаде. Композитор А. Меликов. Звукооператор Н. Нуриева.
Роли исполняют: Т. Касумов, Г. Омарова, Р. Балаев, Л. Прыгунов, Г. Мамедов, Г. Аббасов, Г. Рагимов, О. Нагиев, Э. Гасанов, Р. Фиров, Э. Расулов, А. Масюлис, Р. Музыкявичус и другие.

Киностудия «Арменфильм» имени А. Бек-Назарова

«Дыхание», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 32 мин.
Автор сценария и режиссер А. Мкртчян.
Оператор Р. Ватинян. Художник Р. Бабаян. Композитор М. Израелян. Звукооператор Ю. Саядян.
Роли исполняют: Х. Абрамян, А. Туманян, Г. Новенц, А. Довлатян, Х. Назаретян, А. Гаспарян, В. Степанян, В. Чалдранян, А. Сантросян, Ж. Блбунян, Л. Шарафян, М. Мкртчян и другие.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Господа авантюристы», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 30 мин.
Автор сценария А. Чичнадзе. Режиссер В. Чхеидзе. Операторы Г. Челидзе, Н. Эркомайшвили. Композитор Я. Бобохидзе. Художник Н. Сулеменашвили. Звукооператор З. Надарая.
Роли исполняют: М. Кикалейшвили, Т. Саралидзе, К. Кавсадзе, Г. Пирцхалава, Р. Гиоргиани, Г. Матарадзе, Г. Урушадзе, Д. Гонглиашвили, Ш. Кристесашвили, Н. Мчедлидзе, К. Сакандели-дзе, Г. Дадиани, Н. Месхурадзе и другие.
«Отстраненные». Киноальманах. 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 37 мин.
«Отстраненный», 4 ч.
Автор сценария Н. Шатиадзе. Режиссер А. Шаншиашвили. Операторы Г. Беридзе, Г. Садзаглишвили. Художник. Ш. Гоголашвили. Звукооператор Г. Шубладзе.
Роли исполняют: Ш. Мерабашвили, С. Мерабашвили, А. Шаншиашвили, Л. Пилпани, Т. Саралидзе, Б. Андроникашвили.
«Колодец», 4 ч.
Автор сценария Р. Чейшвили, П. Чарквиани. Режиссер П. Чарквиани. Оператор А. Майсурадзе. Художник К. Хуцишвили. Композитор Г. Гачечиладзе. Звукооператор Т. Кваташидзе.
Роли исполняют: Ж. Лолашвили, Т. Саралидзе, Л. Зардиашвили, Г. Басишвили, И. Сакварелидзе, И. Апакидзе, М. Вашадзе.
«Торжество», 2 ч.
Автор сценария Р. Эсадзе. Режиссер И. Шавлиашвили. Оператор Г. Хаиндрава. Художник Т. Поцхишвили. Композитор Д. Евгенидзе. Звукооператор М. Тевзадзе.
Роли исполняют: Н. Лордкипанидзе, З. Лордкипанидзе, Х. Иоселиани, М. Магалашвили.

Киностудия «Таджикфильм»

«Невероятный случай», 7 ч. Продолжительность фильма 1 час 09 мин.
Автор сценария С. Беглеров. Режиссер Р. Маликов. Оператор Р. Галиев. Художники К. Нуритдинов, В. Новоселов. Композитор А. Бакаев. Звукооператор И. Калинина.
Роли исполняют: Б. Матчанов, Х. Шарипов, А. Бубашкин, А. Шитиков, И. Микелионите, А. Рахимов, М. Тахири, У. Рахманов, Р. Адашев, И. Гулямов и другие.
«Пришелец» (по мотивам произведений Т. Пулатова), 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 32 мин.
Автор сценария Л. Голубкина. Режиссер П. Ахматов. Оператор Р. Пирумов. Художник Т. Алимардонов. Композитор П. Турсунов. Звукооператор А. Чорыев.
Роли исполняют: Ш. Иргашев, А. Мухамеджанов, Д. Ахимов, Б. Абдуразаков, С. Мурадов, Ш. Абдулкайсов, С. Тормахова, И. Рыклин и другие.

Киностудия «Туркменфильм» имени А. Карлиева

«Сын», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 30 мин.
Авторы сценария С. Бодров, Х. Какабаев. Режиссер Х. Какабаев. Операторы С. Шугарев, А. Юлдашев. Художник С. Амангельдыев. Композитор А. Агаджиков. Звукооператор С. Машаева.
Роли исполняют: С. Байрамов, Т. Шакирова, Б. Кутлымурадов, А. Маштакова, Н. Гуллыев, С. Кярунц, М. Акмамедова, М. Ниязов, А. Бердыева, А. Богданов, О. Черкезов и другие.

Киностудия «Узбекфильм» имени К. Ярматова

«Восточная плутовка» (по пьесе Хамзы Хаким-заде Ниязи «Проделки Майсары»), 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 24 мин.
Автор сценария Э. Акопов. Режис-

сер М. Абзалов. Оператор А. Антипенко. Художник Н. Аббасов. Композиторы Ф. Закиров, Р. Ильясов. Звукооператоры Н. Шадиев, Г. Кудряшова.
Роли исполняют: С. Исаева, О. Юнусов, Г. Мансурходжаева, Ф. Махмудов, А. Мухамеджанов, Х. Шарипов, Б. Закиров, Д. Игамбердиева, Ф. Файзиев и другие.

Хозрасчетное творческое объединение развлекательного фильма (ОРФ)

«Мой муж — инопланетянин», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 29 мин.
Автор сценария Н. Преображенский. Режиссер В. Ховенко. Оператор Е. Гуслинский. Художник В. Коновалов. Композитор М. Гагнидзе.
Роли исполняют: С. Мигицко, С. Рябова, С. Крючкова, В. Ильин, Н. Белоус, Н. Самсонова, Л. Перфилов, Р. Ткачук, Н. Парфенов, Г. Ронинсон, Паша Косинский, Наташа Дунаева и другие.

Зарубежные фильмы

«Кто-то за дверью», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 30 мин. Производство «Бояна» (Болгария).
Автор сценария Веселина Цанкова. Режиссер Милен Николов. Оператор Димитр Лисичаров. Художник Петко Бончев.
Роли исполняют: Ирен Кривошиева, Соня Маркова, Катя Тодорова и другие.
«Легенда о матери», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 23 мин. Производство Студии художественных фильмов (Вьетнам).
Автор сценария и режиссер Бать Зиеп. Оператор Чионг Минь.
Роли исполняют: Ча Жанг, Чонг Хой, Нгок Бить, Нгок Хиен, Бить Ван, Минь Нгует и другие.

«Птицы возвращаются», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 15 мин.
Производство Студии художественных фильмов (Вьетнам).
Авторы сценария Ву Лэ Май, Нгуен Хань Зы. Режиссеры Нгуен Хань Зы, Ань Тхай. Оператор Фам Нгок Лан. Художник Дао Дык. Композитор Фо Дык Фыонг.
Роли исполняют: Хып Конг, Куинь Ань, Тует Нган, Данг Вьет Бао, Ким Лан, Нгок Тху и другие.

«Я люблю тебя, апрель, апрель!» (по мотивам одноименной пьесы Йохена Крамера), 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 20 мин.
Производство ДЕФА (ГДР).
Авторы сценарий Йохен Крамер, Ирис Гуснер. Режиссер Ирис Гуснер. Оператор Петер Бранд. Художник Ганс Поппе. Композитор Зигфрид Шефер.
Роли исполняют: Корнелия Шмаус, Ян Новицкий, Амина Гуснер, Славомир Южвик, Джекки Шварц, Зигрид Райнч и другие.
«Городок лотосов» (по роману Гу Хуа), 14 ч. Продолжительность фильма 2 часа 18 мин.
Производство Шанхайской киностудии (Китай).
Авторы сценария А Чен, Суэ Цзинь. Режиссер Суэ Цзинь. Оператор Лу Цзюньфу. Художник Цзинь Цифень. Композитор Гэ Янь.
Роли исполняют: Люй Сяоцин, Цзян Вэнь, Чжэн Цзайши, Чжу Шибинь, Сюй Сунцзы, Чжан Гуанбэй, Сюй Нин и другие.
«Канрынская девушка и пхеньянский парень», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 17 мин.
Производство Студии художественных фильмов (КНДР).
Автор сценария Ли Джи Ен. Режиссер Чжан Ён Бок. Операторы Пак Ген Вон, Чжен Хын Сок. Композитор Ким Чжан Бом.
Роли исполняют: Рю Гван Чхун, Нам Рен У, Ро Ин Сук, Ким Хва Чжун, Хван Мин, Ким Юн Хын, Хын Сун Чжан и другие.
«Подпольщики» (по произведению Фернандо Переса), 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 26 мин.
Производство Института искусства и кинематографии (Куба).
Автор сценария Хесус Диас. Режиссер Фернандо Перес. Оператор Адриано Морено. Художник Каликсто Мансанарес. Композитор Эдесио Алехандро.
Роли исполняют: Луис Альберто Гарсия, Исабель Сантос, Сусана Перес, Рене Лосада, Амадо дель Пино, Мигель Гутьеррес, Мигель Наварро и другие.
«Кингсайз», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 49 мин.
Производство «Кадр» (Польша).
Авторы сценария Юлиуш Махульский, Иоланта Хартвиг. Режиссер Юлиуш Махульский. Оператор Ежи Лукашевич. Художник Януш Сосновский. Композитор Кшесимир Дембский.
Роли исполняют: Яцек Хмельник, Ежи Штур, Катажина Фигура, Гжегож Хероминьский, Иоахим Лямжа, Мацей Козловский, Ян Махульский, Леонард Петрашак, Лиза Махульска и другие.

«Черные ступни» (по мотивам повести Северины Шмаглевской), 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 31 мин.
Производство «Профиль» (Польша).
Авторы сценария Северина Шмаглевска, Вальдемар Подгурский. Режиссер Вальдемар Подгурский. Оператор Томаш Тарасин. Художник Эльжбета Карваньска. Композитор Петр Марчевский.
Роли исполняют: Марцин Ковальчик, Саша Депчиньский, Бартош Хайнч, Себастьян Иванов, Миколай Яниц, Славомир Краевский, Януш Павляк, Войцех Маляйкат, Станислав Нивиньский и другие.
«Лицеисты», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 38 мин.
Производство «Бухарест» (Румыния).
Автор сценария Джордже Сову. Режиссер Николае Коржос. Оператор Александру Гроза. Художник Ион Неделку. Композитор Флорин Богардо.
Роли исполняют: Штефан Бэникэ, Михай Константин, Оана Сырбу, Чесония Постелнику, Тудор Петруц, Тамара Бучучану-Ботез, Ион Карамитру и другие.
«Построй дом, посади дерево», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 33 мин.
Производство «Колиба» (Чехословакия).
Авторы сценария Микулаш Ковач, Лидия Рагачова. Режиссер Юрай Якубиско. Операторы Станислав Доршиц, Владимир Голлош. Художник Милош Калина. Композитор Петр Гапка.
Роли исполняют: Павел Новы, Яна Бржезинова, Ондржей Павелка, Роберт Шурина, Густав Опоченский, Зденек Душек, Антон Шулик, Микулаш Симко и другие.
«Лето в раковине», 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 10 ч. Продолжительность 1-й серии — 1 час 16 мин., 2-й серии — 1 час

рии — 1 час 38 мин.
Производство «Виба Фильм» (Югославия).

Авторы сценария Витан Мал, Туго Штиглиц. Режиссер Туго Штиглиц. Оператор Радо Ликон. Художник Мирко Липужич. Композитор Яни Голоб.
Роли исполняют: Давид Слуга, Кайя Штиглиц, Юре Сотлер, Жига Коблица, Алма Благданич, Грегор Цветко, Блаж Кошорок, Мартин Ланге, Примож Лонгика, Вера Пер, Борис Краль, Майя Бох, Ерца Мрзел, Марьяна Карнер и другие.

«На пути в Катангу», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 40 мин.
Производство «Фильм Данас», «Бакар Фильм» (Югославия).
Автор сценария Радош Байич. Режиссер Живойин Павлович. Оператор Радослав Владич. Художник Миодраг Мирич. Композитор Ваткес Бароніян.
Роли исполняют: Светозар Цветкович, Мирьяна Каранович, Радош Байич, Лиляна Лашич, Тоне Шолар, Фабиан Шовагович, Любиша Самарджич, Мирко Бабич и другие.

«Мистер Индия», 15 ч. Продолжительность фильма 2 часа 31 мин.
Производство «Нарсимха Энтерпрайзис» (Индия).
Автор сценария Салим Джаведа. Режиссер Шекхар Капур. Оператор Баба Азми. Художник Биджон Дас Гупта. Композитор Лаксмикант Пьярелал.
Роли исполняют: Анил Капур, Шридеви, Амриш Пури, Ашок Кумар и другие.

«Говори смело» (по роману Джины Бассо), 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 23 мин.
Производство Института «Люче», Культурного центра «Салезьяно» (Италия).
Автор сценария Витторио Скиральди. Режиссер Леандро Кастеллани. Оператор Элио Бизиньяни. Художник Энцо Де Камиллис. Композитор Паоло Дзаваллоне.
Роли исполняют: Джанлука Скьявоно, Энцо Каннавале, Антонио Кантафора, Марио Гранато, Марко Леонарди, Анджело Маджи, Пьетро Нути, Антониа Пьяцца, Франческа Ринальди и другие.

«Атлантик-сити», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 44 мин.
Производство «Синэ—Нейбор» (Канада), «Сельта Филмз» ФРЗ — Элиа Кфури (Франция).
Автор сценария Джон Гуар. Режиссер Луи Маль. Оператор Ричард Чупка. Художник Энн Причард. Композитор Мишель Легран.
Роли исполняют: Берт Ланкастер, Сьюзен Сарандон, Мишель Пикколи, Кейт Рейд, Ходдис Макларен, Роберт Джой, Мозес Знаймер, Роберт Гулет, Эл Вэксман и другие.

К нашим читателям

Дорогие друзья! Мы благодарим вас за внимательное, заинтересованное отношение к нашему журналу. Об этом свидетельствуют и ваши письма, и резкий рост подписки. Тираж «Искусства кино» в нынешнем году поднялся с 53 000 до 68 000 экземпляров. В таком количестве нам и удалось выпустить первые номера 1990 года. Однако в дальнейшем мы не можем гарантировать поступление журналов в розничную продажу. Потому что никто, включая высокие государственные инстанции, пока не гарантирует обеспечение бумагой полного тиража. В ответ на многократные просьбы мы повсюду слышим ставшее уже классикой отфутболивание: «В стране трудности с бумагой, и вы не одни». Мы не в состоянии, дорогие читатели, обогатить государственную мудрость добровольным участием в лесозаготовках, не можем мы выстроить и еще один экологически совершенно безвредный целлюлозный комбинат на Байкале (на Арале бы смогли, но уже нет Арала). Не располагаем мы и валютой, на которую сумели бы самостоятельно, без Госплана СССР закупить бумагу там, где нет Госплана, но есть бумага. Единственная гарантия — подписка: для этой категории читателей бумагу вынуждены выделять. Поэтому если вы хотите в дальнейшем регулярно читать журнал «Искусство кино», подписывайтесь на него. Подписка принимается всеми отделениями связи и организациями «Союзпечати» без ограничений.

Информируем вас, в частности, что с № 7 начинается публикация следующих материалов:

Андрей Тарковский. Лекции на Высших режиссерских курсах.
Георгий Федотов. Защита России.
Фридрих Горенштейн. Зима 53-го года.
Жерар Депардье. Украденные письма.
Публикуется киноповесть **А. Кабакова «Вам отказано окончательно».**

Кадр из фильма Отара Иоселиани "И стал свет" (Франция – ФРГ)
О Венецианском кинофестивале, на котором эта картина была удостоена специального приза жюри, читайте в номере

Индекс 70402
ИСКУССТВО КИНО
Цена 1р 30к

В ближайших номерах читайте:

ПОД РУБРИКОЙ "СОВРЕМЕННОСТЬ И ЭКРАН": фильм Т. Абуладзе "Покаяние" в контексте советской истории – спор, начатый в прошлом году Ю. Карабчиевским и З. Миркиной, продолжают известный публицист А. Нуйкин и писатель "русского зарубежья" Б. Хазанов;

В РАЗДЕЛЕ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ – страницы "Из рабочих тетрадей Г. Козинцева (1958–1969)";

лекции Андрея Тарковского, прочитанные на Высших режиссерских курсах;

история и мифология в советском кино – продолжение цикла статей Ю. Богомолова;

продолжение разговора об искусстве тоталитарной эпохи – ПОД РУБРИКОЙ "МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ":

не публиковавшиеся ранее документы на тему "Сталин и кино": письма о сценариях "Александр Суворов", "Иван Грозный" (первая серия) и "Георгий Саакадзе", подготовленные к печати и прокомментированные историком А. Латышевым;

"Николай Щорс – легенда и реальность", неизвестные материалы: письмо однополчан Щорса и история создания фильма Довженко;

стенограмма беседы руководителя кинематографии С. Дукельского с кинорежиссерами братьями Васильевыми;

ПОД РУБРИКОЙ "МИР ДУШИ" – произведения Д. Андреева, Г. Федотова, Д. Мережковского, З. Фрейда;

в № 6, специальном выпуске "ИК", подготовленном молодежной редакцией: "Массовая культура – запретный плод или хлеб насущный?" – популярные актеры, режиссеры, писатели, критики поделятся своими суждениями;

В РАЗДЕЛЕ "ЗА РУБЕЖОМ":

мемуары Жерара Депардье,

а также очерки творчества известных мастеров экрана П.-П. Пазолини, А. Хичкока, Л. Маля, Ж.-П. Бельмондо, К. Кесьлевского:

ПОД РУБРИКОЙ "ИК". ИЗБРАННАЯ ПРОЗА – повесть писателя и сценариста Фридриха Горенштейна "Зима 53-го года", у нас в стране не публиковавшаяся;

в осенних номерах – начало публикаций остросюжетного романа-расследования Жиля Перро "Досье 51", послужившего основой одноименного фильма французского режиссера Мишеля Девиля;

В ЧИСЛЕ СЦЕНАРИЕВ – "Старые молодые люди" Анатолия Гребнева, комедия-гротеск Льва Корсунского о Сталине и о парадоксах сталинизма, а также киноповесть "Вам отказано окончательно" Александра Кабакова, автора "Невозвращенца", опубликованного в № 6 "ИК" за прошлый год.

4 90